FRIEDRICH D. E.

SCHLEIERMACHER

Estética

Estudio preliminar de Antonio Lastra
Traducción de Antonio Lastra
y Enrique González de la Aleja Barberán

EDITORIAL Verbum

ESTÉTICA

FRIEDRICH D.E. SCHLEIERMACHER

Estética

Estudio preliminar de Antonio Lastra
Traducción de Antonio Lastra
y Enrique González de la Aleja Barberán

EDITORIAL Verbum

© de la traducción: Antonio Lastra y Enrique González de la Aleja Beltrán, 2004
© Editorial Verbum, S.L. 2004
Eguilaz, 6-2º Dcha. 28010 Madrid
Apartado Postal 10.084. 28080 Madrid
Teléf.: 91 446 88 41 - Telefax: 91 594 45 59
e-mail: verbum@telefonica.net
I.S.B.N.: 84-7962-299-7
Depósito Legal: SE-3549-2004
Diseño de cubierta:
Fotocomposición: Slocum, S.L.
Printed in Spain /Impreso en España por
PUBLIDISA

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

ÍNDICE

ESTUDIO PRELIMINAR, *Antonio Lastra*
1. Sobre la vida de Schleiermacher 11
2. La edición de la *Estética* 12
3. Schleiermacher y el mundo del arte 13
Bibliografía escogida 20

ESTÉTICA

INTRODUCCIÓN 25

PRIMERA PARTE. ESPECULACIÓN GENERAL 31

SEGUNDA PARTE. EXPOSICIÓN DE CADA UNA DE LAS ARTES
Introducción 73
Primera sección. Las artes de acompañamiento 74
Segunda sección. Las artes figurativas 94

SEGUNDA PARTE. EXPOSICIÓN DE CADA UNA DE LAS ARTES. ESCRITO DE 1825
Segunda sección. Las artes figurativas 107
Tercera sección. Las artes discursivas 129

ESTUDIO PRELIMINAR

Die Welt darf aber doch nicht eine andere sein,
weil niemand in zwei Welten lebt
(El mundo no puede ser distinto,
porque nadie vive en dos mundos)

SCHLEIERMACHER, *Ästhetik*, XI

1
SOBRE LA VIDA DE SCHLEIERMACHER

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher nació en Breslau (Silesia) el 21 de noviembre de 1768. Descendiente de pastores protestantes, Schleiermacher se educó en diversas escuelas y seminarios en un ambiente de piedad religiosa que el encuentro con la comunidad de los Herrnhutter —de resonancias lessinguianas en la historia del conocimiento— reforzaría. El ingreso en la Facultad de Teología de Halle fue el corolario a una educación no exenta, sin embargo, de temores y escrúpulos, como lo demuestra el hecho de que Schleiermacher abandonara el seminario de Barby, en Moravia, sede del pietismo, para entrar en la universidad. En Halle, gracias en parte a la influencia de Johann August Eberhard, célebre polemista antikantiano, el interés de Schleiermacher derivó hacia la historia y la filosofía. Sin embargo, los cursos del filólogo clásico Friedrich August Wolf pronto se convirtieron en sus favoritos y, en un intento de unir filosofía y filología, Schleiermacher emprendería la traducción de algunos libros de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles. En 1790 se examinó de Teología en Berlín y se convirtió en preceptor de la familia del aristócrata prusiano Dohna, que le facilitaría el acceso a los círculos culturales de Berlín. Tras un segundo examen, se convirtió en pastor de la Iglesia de la Caridad de la capital prusiana. Era la época de la famosa disputa sobre el ateísmo suscitada por las *Cartas sobre la doctrina de Spinoza* de Jacobi, que fue siempre un mentor de Schleiermacher: a Jacobi se debe, sobre todo, la preponderancia del "sentimiento" en la obra de Schleiermacher. En contraste, Schleiermacher llegaría a conocer personalmente a Kant en Könisgberg y, pese a que no le causó una impresión especial, la filosofía crítica sería uno de los hilos de su especulación, hasta el punto de que Hegel llegaría a acusarlo de contemporizador con el espíritu kantiano.

En Berlín conoció a Friedrich Schlegel, cuya influencia fue un ejemplo clásico de la amistad filosófica tan querida por los románticos. La publicación en 1799 de los *Discursos sobre la religión* fue la reacción del joven Schleiermacher al espíritu de su época. En 1800 aparecieron sus *Monólogos*, en los que Schleier-

macher esbozaría, contrariamente a lo que el título indicaba, uno de los procedimientos de su obra futura, peculiarmente presente en la *Estética*: la contraposición de los argumentos y el planteamiento de las objeciones a sí mismo. Es probable que Schleiermacher emprendiera, a instancias de Schlegel, la traducción de los *Diálogos* de Platón con ese método en mente, más que con un procedimiento filológico estricto, que la querella romántica de los antiguos y los modernos alimentaría. La defensa de *Lucinde*, la novela de su amigo que exponía el derecho de la pasión por encima de la institución matrimonial, causaría cierto alboroto justo en el momento en que Schleiermacher —envuelto él mismo en una *liason dangereuse* con la esposa de un predicador que imitaba, en la vida real, el argumento de la ficción—, abandonó Berlín para hacerse cargo de la parroquia de Stolp, en Pomerania, donde redactó la *Doctrina de las costumbres*. En 1804, Schleiermacher aceptó una cátedra en Halle. No volvería a Berlín hasta 1807, primero como predicador en la Iglesia de la Trinidad y luego como profesor de la recién fundada universidad de la capital prusiana, donde enseñaría teología y filosofía. En Berlín, al tiempo que se alejaban los ecos del romanticismo y de las guerras napoleónicas, la influencia de Schleiermacher empezó a ser notoria y llegaría a ser decano de la Facultad de Teología y rector de la Universidad, aunque su defensa del ecumenismo en religión y de cierto liberalismo en política le granjeara la animadversión de los círculos conservadores. Su actitud y su magisterio fueron, desde luego, durísimamente criticados por Hegel, colega universitario, si bien la enemistad era recíproca: Schleiermacher trató de impedir el nombramiento de Hegel como profesor en Berlín y vetó su ingreso en la Academia de las Ciencias. (Como Kierkegaard o Rosenzweig, Schleiermacher siempre vería en el autor de la *Fenomenología del espíritu* un representante, y casi la encarnación, del Estado prusiano. Al contrario que Hegel y en la línea del conflicto de las facultades planteado por Kant, Schleiermacher había abogado por la separación entre la universidad y el Estado y por la dirección filosófica de la educación.) La preocupación de Schleiermacher por la teología culminó en la publicación de la *Doctrina de la fe* entre 1821 y 1822. A su muerte, en 1834, sus numerosas lecciones sobre filosofía, centradas en la ética, la dialéctica y la hermenéutica, comenzaron a ser publicadas por sus alumnos.

2
LA EDICIÓN DE LA *ESTÉTICA*

Schleiermacher impartió su primer curso de estética en la Universidad de Berlín en el primer semestre de 1819. Seis años después, en el primer semestre

de 1825, volvería a impartir lecciones de la disciplina ante el mismo auditorio. Más tarde, entre 1831 y 1832, daría otro curso sobre "el concepto del arte" y presentaría una memoria en la Academia de las Ciencias de Berlín. Los dos primeros cursos comprendían las lecciones de estética propiamente dichas que se ofrecen traducidas en este volumen. A la muerte de Schleiermacher, sus lecciones de estética, como el resto de su producción filosófica, quedaron inéditas. Del primer curso se conserva en la Academia de las Ciencias un cuaderno escrito por el autor. Del segundo curso (el de 1825) se conserva otro cuaderno, si bien hay dudas respecto a que sea un manuscrito de Schleiermacher: si no la letra, el espíritu, al menos, se corresponde con el texto de las primeras lecciones. En 1842, Carl Lommatzsch editó en Berlín unas *Vorlesungen über die Aesthetik* que incluían los textos manuscritos de Schleiermacher más los apuntes de las lecciones tomados por sus alumnos. Si bien esta publicación carecía de los criterios de la edición filológica contemporánea, Dilthey y Croce se contaron entre sus lectores y perduraría hasta la publicación, en 1931, de *Friedrichs Schleiermachers Aesthetik*, editada por Rudolf Odebrecht (Walter de Gruyter, Berlín).

Nuestra traducción se basa en la edición de Thomas Lehnerer, *Ästhetik (1819/25). Über den Begriff der Kunst (1831/32)*, Felix Meiner Verlag, Hamburgo, 1984. Hemos traducido tanto el cuaderno de 1819 como el de 1825, a pesar de las dudas sobre la autoría completa del último, porque consideramos, como Lehnerer, que constituyen el cuerpo de las lecciones de estética más completo que se conserva. Ésta es, por otra parte, la única diferencia con el criterio seguido por Paolo D'Angelo, que ha preferido traducir sólo el cuaderno de 1819 en su excelente edición de la *Ästhetik* en italiano.

3
SCHLEIERMACHER Y EL MUNDO DEL ARTE

En uno de los parágrafos aparentemente menos autobiográficos de *Ecce homo*, Nietzsche escribió: "Los alemanes se hallan inscritos en la historia del conocimiento con nombres ambiguos, no han producido nunca más que *falsarios inconscientes*: Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel, Schleiermacher merecen ese término, lo mismo que Kant y Leibniz; todos ellos son fabricantes de velos".[1] El refinado instinto de Nietzsche para la historia de la filosofía, o para la

[1] F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1998, p. 131. (Véase G. LUKÁCS, *El asalto a la razón*, trad. de W. Roces, Grijalbo, Barcelona, 1976, pp. 141-2.)

transvaloración y el desaprendizaje de la "historia del conocimiento" que se manifiesta en la arbitraria alineación de los filósofos mencionados, se unía en ese juicio sumario a su habilidad de filólogo para los juegos de palabras: "Schleiermacher" significa, en efecto, "fabricante de velos". Que esta frase apareciera, por otra parte, en un ensayo autobiográfico dedicado a eliminar todas las ambigüedades posibles y las falsedades inconscientes del nombre propio indicaría, con más ironía que sutileza, que el autor de *Más allá del bien y del mal* era consciente, sin embargo, de que con ese término no describía sólo desde un punto de vista psicológico el tipo del "falsario inconsciente", sino que insinuaba, con una perspectiva mucho más amplia, que la filosofía alemana, tal vez como cualquier otra filosofía, escondía otra filosofía en su seno o, al menos, lo hacía su escritura, su peculiar manera de "inscribirse" en la historia del conocimiento y transmitir sus enseñanzas: la letra de Fichte, de Schelling, de Schopenhauer, de Hegel, y también la de Leibniz y Kant —entre los cuales se escondía el hermesiano y casi hermético Lessing—, no ha sido tradicionalmente menos difícil de entender que su espíritu, y los escritos de Schleiermacher, cuyo nombre figura inscrito por Dilthey en la historia del conocimiento con una perspectiva eminentemente autobiográfica, no son una excepción a la condición menos favorable de la hermenéutica filosófica. "Cómo se llega a ser lo que se es", el subtítulo del libro autobiográfico de Nietzsche, tomado tal vez de una manera tan inconsciente como literal de los *Monólogos* de Schleiermacher, sigue conservando su naturaleza inquisitiva: ¿cómo han llegado los filósofos a ser lo que son? ¿Tiene algo que ver la escritura de la filosofía con el triunfo (o el fracaso) del reconocimiento autobiográfico? ¿Es posible llegar a entender a un autor mejor de lo que él llegó a entenderse a sí mismo? "Escribir —confesaría Schleiermacher en una carta a la que sería su esposa, Henriette Herz— es una gran desgracia."

Si, en virtud de la franqueza y la libertad de expresión características de la modernidad, la escritura de la filosofía (incluido el género autobiográfico) tiene que dirigirse a lo que el propio Kant llamó, con una fórmula que trataba de representar inequívocamente el significado de la Ilustración, "el público entero de un mundo de lectores", entonces es cierto que la filosofía alemana —idealista y romántica— no ha sabido constituir para sus textos el contexto de una *Leserwelt* más allá de lo que ahora consideraríamos una deficiente estética de la recepción: el público de los filósofos alemanes estaba formado más por alumnos y oyentes que lectores (y por más lectores profesionales que comunes y, sobre todo, por alumnos, oyentes y lectores alemanes) en una época en que la Universidad de Berlín —la universidad por antonomasia donde Fichte, Schleiermacher y Hegel impartieron sus lecciones— se consideraba a sí misma una

nueva *classis*, entre cuyos privilegios no se contaba necesariamente, sin embargo, el privilegio de la comprensión, de modo que la abundancia de textos filosóficos de primera magnitud que no fueron escritos para el mundo de lectores por los filósofos alemanes y que, por tanto, no han sido leídos suficientemente, se ha convertido en uno de los capítulos de la historia del conocimiento más difíciles de explicar, pero que, por sí mismo, revela cierta confusión de la filosofía alemana con una *höhere Philologie* y la necesidad de un "arte de leer" para entenderla; no resultaría exagerado afirmar que detrás de cada filósofo alemán se escondía un filólogo. "Aprender a leer", en consecuencia, se convertiría en una de las exigencias primordiales de Zaratustra. La insistencia de Schleiermacher —no sólo respecto a la *Estética*— en el principio de la "nacionalidad", según el cual el arte sería una actividad individual y discriminadora organizada en tradiciones distintas, sólo en cuyo seno podrían ser inmediatamente comprendidas las producciones artísticas, no ayuda, precisamente, a deshacer los equívocos de la situación de los alemanes en la historia del conocimiento y en la historia del arte. (Es significativo que, tanto en la Universidad de Halle como en la de Berlín, donde Schleiermacher impartiría, sobre todo, lecciones de teología, fueran pocos sus alumnos interesados en teología y abundaran los de otras materias.)

Para un autor, como Schleiermacher, que hizo de la hermenéutica y la interpretación el procedimiento de comprensión de la filosofía y del *Selbstwerden* el motivo de la historia del reconocimiento autobiográfico y la excelencia individual, la menor sospecha de falsedad o de inconsciencia literarias podría ser fatal y cancelar, incluso, la posibilidad de la armonía (de la última razón de su filosofía), si no fuera porque la propia hermenéutica había nacido para mediar entre las intenciones del autor, o su conciencia como escritor, y la lectura filosófica en general como vehículo de transmisión de la verdad: del célebre círculo hermenéutico, en efecto, no se sale con la misma facilidad con la que se entra en él. Más que un falsario inconsciente, Schleiermacher podría parecer, entonces, una víctima de la expresión; una víctima de la expresión necesitada también de que, en el mundo del arte (que no podría ser un mundo distinto a ninguno de los otros mundos del pensamiento o de la acción, pues nadie vive en dos mundos), la tendencia a la producción de obras singulares no desmintiera la verdad interna de esas obras ni el principio —el principio rector de la *Estética* de Schleiermacher y de toda su filosofía de la reconstrucción del sentido— de que "todas las formas del ser están comprendidas en el espíritu humano" y pueden ser universalmente comunicadas o (artísticamente) representadas. Al describir el "sentimiento", antes y después de sus lecciones de estética, como "la conciencia de la relación del hombre con el mundo", una conciencia o "autoconciencia inmediata" (como lo definiría en las últimas lecciones de estética)

que necesariamente tenía que ser expresada, Schleiermacher habría de hacer frente, precisamente, a su particularidad y reticencia: Hegel escarnecería sin piedad, en su despedida del romanticismo, los piadosos monólogos del joven Schleiermacher que conducían al silencio.[2] Sin embargo, allí donde faltara el principio de la comunicación y representación universales, añadiría Schleiermacher, no quedaría más que la desconfianza y el escepticismo. No resultará extraño, entonces, que, en su *Dialéctica* (publicada póstumamente, como el resto de sus escritos filosóficos, por uno de sus discípulos), Schleiermacher comience con la afirmación de que la filosofía es la producción consciente de un conocimiento y de que, por tanto, pertenece en cierto modo al mundo del arte. La rígida separación en la estética de la época entre el genio y el gusto sólo podía salvarse haciendo de todos los hombres artistas (o filósofos), en lugar de distinguir escrupulosamente entre escritores y lectores. Si nadie puede vivir en dos mundos, la reconstrucción del sentido de la *Kunstwelt* tendría que ser crucial en la interpretación de la filosofía de Schleiermacher y en la constitución del mundo moderno: "Nuestro objeto principal de investigación —escribió en la introducción a la *Estética*— es el significado ético del impulso artístico en general. Más allá de esto sólo se halla el significado cósmico. El resultado es el mundo del arte. Este mundo forma parte de la serie de las cosas y se vincula, por tanto, al espíritu del mundo". La estética formaría parte, entonces, de una ética que Schleiermacher entendería siempre, pragmáticamente, como la ciencia de todo aquello que es posible mediante la libertad humana.

Sin embargo, el escepticismo no niega sólo la verdad, sino la creencia en que algo sea verdadero: el significado ético de cualquier impulso humano más allá del cual sólo se halla el significado cósmico o la amenaza de duplicidad del mundo. Falsario inconsciente, víctima de la expresión, fabricante de velos, Schleiermacher puede ser llamado también —con otra frase de Nietzsche, que en muchos aspectos podría haber considerado a Schleiermacher su *Erzieher*— "el discípulo de una sabiduría esotérica", lo que tal vez ayude a entender por qué Schleiermacher publicó sólo sus escritos teológicos y dejó inéditos o en manos de sus oyentes en la universidad los filosóficos, entre los que se encontra-

---

[2] G. W. F. HEGEL, *Historia de la filosofía*, trad. de W. Roces, FCE, México, 1975, vol. I, p. 484: "Tenemos ante nosotros a una serie de inspirados que hablan, cada uno de los cuales pronuncia un monólogo y entiende lo que los otros dicen solamente por medio de apretones de manos y a través de los sentimientos mudos". Schleiermacher haría frente a esta objeción con el reconocimiento de la necesidad de la expresión consciente, que dirimía la diferencia entre lo artístico y lo no artístico y desempeñaba un papel determinante en la *Estética*. En las últimas reflexiones sobre el concepto del arte, Schleiermacher se referirió a la "cognición paradigmática" que transformaba la inspiración y la excitación en arte.

ban también las lecciones de estética. Convencido de que la traducción era una disposición ética del ánimo que servía para franquear el sentido incluso de lo que fuera menos afín al traductor (el mundo antiguo, por ejemplo, a cuyo contraste con el moderno se alude en las primeras lecciones de la *Estética*), la sabiduría esotérica o la filosofía escondida —inédita— tras el velo de la teología de Schleiermacher podría tener, entonces, su origen en la edición y traducción de los *Diálogos* de Platón, emprendida a instancias de su amigo Friedrich Schlegel en 1804 y en la que trabajaría hasta el final de su vida.[3] Hegel, que llegaría a ser, por el contrario, la *bête noire* del autor, lamentó en su *Historia de la filosofía* que el retorno a Platón de Schleiermacher fuera "hipercrítico" y se centrara, sobre todo, en la averiguación de la autenticidad de los escritos de Platón y en su ordenación temporal. Sin embargo, implícitas en la investigación de Schleiermacher (e invisibles, sin duda, con la perspectiva del espíritu absoluto) estaban la distinción entre los tipos de enseñanza platónica o entre los infinitos niveles de comprensión de su escritura, según el grado de aprendizaje del lector de los *Diálogos*, y, especialmente, la discusión sobre la "religión popular", un aspecto especialmente importante para el autor de los *Discursos sobre la religión* y la *Doctrina de la fe*: la incapacidad para la filología era para Nietzsche, precisamente, uno de los rasgos distintivos de los teólogos. Según Schleiermacher, Platón habría escondido su filosofía sólo a los lectores superficiales y menos atentos, de modo que la atención se convirtiera en el requisito previo de la comprensión para poder atravesar el umbral del texto en el que los lectores descuidados se detenían; irónica o autobiográficamente, añadiría que ese texto superficial sería, más que un "velo", una "piel": en el prólogo a su traducción de la *Apología de Sócrates*, Schleiermacher escribió que "la verdadera investigación está cubier-

[3] Dilthey fue el primero en destacar, en su biografía del joven Schleiermacher, la importancia de la amistad con Schlegel, que, en cualquier caso, resulta crucial para comprender el horizonte estético de Schleiermacher. Buena parte de la *Estética* podría ser considerada, en efecto, un "diálogo" con su amigo de juventud. Entre los *Fragmentos del Lyceum* de Schlegel, escritos poco después de conocer a Schleiermacher en Berlín, se pueden leer pasajes a los que Schleiermacher aludiría tácitamente en sus lecciones: "En lo que se denomina filosofía del arte, falta por lo común una de las dos, la filosofía o el arte", "En su significado de invención alemana y de vigencia en Alemania, *estético* es una palabra que denuncia, como es sabido, tanto un completo desconocimiento de la cosa que designa como del lenguaje que la designa". En sus *Ideas* de 1800, escritas en respuesta a los *Discursos sobre la religión* de Schleiermacher, Schlegel escribió un pasaje orientador sobre la contraposición del mundo del arte con el mundo de lectores: "En el mundo del lenguaje o, lo que es lo mismo, en el mundo del arte y la cultura, la religión aparece necesariamente como mitología o como Biblia". (Véanse los pasajes mencionados en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. de J. Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1994^2, pp. 72, 74, 233.)

ta por otra —no como con un velo (*nicht wie mit einem Schleier*), sino como si le hubiera crecido la piel—, que oculta al lector desatento, pero sólo a él, lo que debe ser advertido o descubierto, mientras que, en el lector atento, esclarece y agudiza su sentido de la coherencia interna".[4]

Esclarecer y agudizar el sentido de la coherencia interna de los escritos de Schleiermacher —publicados e inéditos— y el lugar de la *Estética* en ellos no ha sido, sin embargo, una tarea sencilla para los estudiosos de Schleiermacher: es curioso que, como teólogo, dejara una obra calificada a menudo de poética (sin que el epíteto fuera necesariamente elogioso) y que, en la *Estética*, se contradijera a sí mismo y negara que la especulación y la ciencia (es decir, la filosofía) tuvieran algo que ver con el arte. Podríamos ver en el conflicto entre la teología y la filosofía la reaparición del conflicto platónico entre la filosofía y la poesía, de modo que Schleiermacher habría escrito como teólogo o poeta y dejado inédita (o escrita entre las líneas de su traducción de Platón y los borradores de sus lecciones universitarias) su filosofía: la teología sería el velo fabricado a propósito. Es, precisamente, su filosofía en general, y la *Estética* en particular, la que ha necesitado de una lectura atenta, y es probable que el éxito de la hermenéutica, que ha reforzado la influencia de su ética y su dialéctica, haya ido en detrimento de la parte más fragmentaria del sistema de Schleiermacher. Benedetto Croce —a quien debemos el renacimiento del interés por las lecciones de estética de Schleiermacher— se refirió en su propia *Estética* (publicada tras la biografía del joven Schleiermacher por Dilthey y el autobiográfico *Ecce homo* de Nietzsche) al "filósofo... inescuchado, ineficaz, perdido entre la muchedumbre rumorosa y rotulado con un falso nombre".[5] En su exposición, Croce advierte la intención de Schleiermacher de publicar en forma de libro sus lecciones de estética (impartidas en 1819, en 1825 y entre 1832 y 1833); una intención, nos dice, truncada por la muerte del autor en 1834, de modo que el volumen póstumo editado por uno de sus discípulos en 1842 con el título *Lecciones de estética* tuvo una recepción frustrada en su origen: Croce transcribe la impresión, ampliamente compartida en las historias de la disciplina, de que el libro contenía "muchísimas medias verdades" y de que su doctrina estética se había transmiti-

---

[4] Véanse las ramificaciones de este pasaje en LEO STRAUSS, 'Exoteric Teaching', en *The Rebirth of Classical Political Rationalism*, ed. by T. Pangle, University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, pp. 63-71.

[5] BENEDETTO CROCE, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), ed. de P. Aullón de Haro y J. Gª Gabaldón sobre la versión de A. Vegue, Ágora, Málaga, 1997, pp. 279-287, p. 280. La "muchedumbre rumorosa" estaría formada por los filósofos idealistas y románticos.

do "en forma tosca, llena de incertidumbres y contradicciones y, lo que es más importante todavía, [con] el influjo poco bienhechor de la metafísica de la época". Devolver la *Estética* al conjunto de la ética fue el cometido de Croce, que destacó, sobre todo, la intuición de Schleiermacher de que la verdadera obra de arte fuera la "imagen interna" y la convicción de que el arte sólo expresaba la verdad de una conciencia singular: el arte sería, según Schleiermacher, una forma de pensamiento distinta al pensamiento lógico, con un fundamento antropológico en lugar de metafísico, y que tendía a su propio perfeccionamiento en lugar de regirse por el concepto de lo bello; un perfeccionamiento que formaba parte de la capacidad de producción humana. Croce terminaba su exposición, sin embargo, argumentando que los "defectos e incertidumbres" de la *Estética* de Schleiermacher habían de atribuirse "a la forma poco elaborada en que nos llega su pensamiento, todavía no del todo maduro su propósito". Adelantándose al giro hermenéutico contemporáneo y en consonancia con los postulados del propio Schleiermacher, Croce creía entender a Schleiermacher mejor de lo que Schleiermacher había llegado a entenderse a sí mismo —o a ser lo que era e inscribir su nombre en la historia del conocimiento— sin el temor a equivocarse de nuevo.

Semejante arrogación no habría sido posible si se hubiera leído suficientemente a Schleiermacher, es decir, si las peculiares características de su producción filosófica y estética no se hubieran visto ensombrecidas por la falta de un público o de una tradición de lectura libre que emulara los enunciados de la estética de Schleiermacher. Esta deficiencia de la educación filosófica es más que un inconveniente para la filología y un motivo de trascendencia para los lectores contemporáneos en lo que respecta a lo que Paolo D'Angelo —editor y traductor de la *Estética* al italiano— ha llamado "el problema textual".[6] Contrariamente a lo que Croce pensaba para justificar los "defectos e incertidumbres" de la *Estética*, Schleiermacher elaboró los borradores de sus lecciones casi como un colofón a su sistema o, en cualquier caso, una vez las demás disciplinas —por encima de todas la teología— habían sido, ya que no publicadas, al menos esbozadas e impartidas en clase. Schleiermacher habría tenido, entonces, tiempo suficiente para madurar su propósito estético: en los escritos teológicos y en los primeros manuscritos sobre ética ya se encuentra la idea del arte como una actividad productiva. En las lecciones de 1819, que contienen el núcleo teórico de la *Estética*, ya

[6] F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Estetica*, a cura di Paolo D'Angelo, presentazione di Emilio Garroni, Aesthetica edizione, Palermo, 1988, p. 13. Véase P. D'ANGELO, *La estética del romanticismo*, trad. de J. Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999.

estaría completo o suficientemente indicado su pensamiento estético. Thomas Lehnerer —que ha restaurado hasta donde era posible el texto original[7]— y D'Angelo reiteran que las sucesivas ediciones de la *Estética* han oscilado durante siglo y medio entre la jactancia de contener "la verdadera palabra de Schleiermacher" y la sospecha de haber traicionado (o vulgarizado) su espíritu.

Si había un velo que descorrer, la lectura desprovista de los prejuicios de una tradición filosófica o estética particular (de una historia "nacional" o, como hoy la denominaríamos, institucional del conocimiento y el arte) podrá hacerlo con más ventaja que una interpretación estrictamente hermenéutica, con su insistencia en la circular ética comunicativa: la insistencia de Schleiermacher en hacer depender la estética de la existencia de un mundo del arte donde se expresa el sentimiento no resultará extraña a los contemporáneos de Danto y su *Artworld* o de los teóricos de la representación como Wolheim. En un mundo del arte que no puede ser distinto del mundo de los lectores, el enunciado de que todos los hombres son (ética, libremente) artistas equivale a garantizar la existencia misma del arte como una producción común, lo que aún no significa que todas las producciones de los hombres sean obras de arte. El trascendentalismo *überästhetisches* de Schleiermacher delimita, en realidad, un mundo. Más allá de este significado ético de la estética se encuentra, verdaderamente, otro mundo.

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

Ediciones

F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von H. J. Birkner *et al.*, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1980 *et seq.* (La *Ästhetik* aún no figura entre los volúmenes publicados.)

—, *Ästhetik (1819/25), Über den Begriff der Kunst (1831/32)*, hrsg. von T. Lehnerer, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1984.

—, *Estetica*, a cura di P. D'Angelo, presentazione di E. Garroni, Aesthetica edizione, Palermo, 1988.

[7] FRIEDRICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER, *Ästhetik (1819/25), Über den Begriff der Kunst (1831/32)*, hrsg. von T. Lehnerer, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1984. Véase T. LEHNERER, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Klett-Kotta, Stuttgart, 1987.

Bibliografías

Schleiermacher Bibliography, ed. by T. N. Tice with brief Introduction, Annotations and Index, Princeton University Press, Princeton, 1966.

G. SCHOLTZ, *Die Philosophie Schleiermachers*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1984.

Otras referencias

P. D'ANGELO, *La estética del romanticismo*, trad. de J. Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999.

B. CROCE, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), ed. de P. Aullón de Haro y J. Gª Gabaldón sobre la versión de A. Vegue, Ágora, Málaga, 1997.

W. DILTHEY, *Leben Schleiermachers* (1870), en *Gesammelte Schriften*, vols. XIII/1-2, XIV/1-2, hrsg. von M. Redeker, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966.

L. FLAMARIQUE, *Schleiermacher. La Filosofía frente al enigma del hombre*, Eúnsa, Pamplona, 1999.

Fragmentos para una teoría romántica del arte, ed. de J. Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1994[2].

I. IZUZQUIZA, *Armonía y razón. La filosofía de F. D. E. Schleiermacher*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1998.

T. LEHNERER, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Klett-Kotta, Stuttgart, 1987.

M. REDEKER, *Friederich Schleiermacher. Leben und Werk*, Walter de Guyter, Berlín, 1968.

J. L. VILLACAÑAS BERLANGA, *La filosofía del Idealismo alemán*, Síntesis, Madrid, 2002.

ESTÉTICA

Introducción[1]

I. El término *estética* significa teoría de la sensación y, de este modo, se contrapone a la lógica. Quedan excluidas las sensaciones físicas y morales por ser prácticas, es decir, porque se resuelven en acciones. El *placer de lo bello* (cuyo concepto no hemos esclarecido aún) es, por tanto, su auténtico objeto, aunque sería inadecuado tratar el asunto con esta perspectiva. Si, en su mayor parte, la actividad humana produce lo bello, entonces producir y recibir son lo mismo. Productividad y receptividad se diferencian en grado y el objeto ha de ser tratado en sus rasgos más relevantes y acusados. Con la impresión sólo se forma el juicio del gusto, pero, en sí mismo, esto es un añadido que oscurece la producción, y también hay que formar el juicio con la producción y por medio de ella. Si no considerásemos la sensación un efecto, sino el fin, el arte en general degeneraría, puesto que los artistas trabajarían para un gusto nacido sin su concurso. El artista suscita el gusto. Cuando el asunto degenera al trabajar el artista para el gusto existente, entonces el arte debe volver a empezar.

---

[1] Separación de Aristóteles de las artes figurativas a pesar de la μίμησις.

Comenzado el 19 de abril de 1819 a cinco horas semanales. Comenzado el 11 de abril de 1825 a cinco horas semanales. Se distinguen estética general y especial, orador y poeta, así como la teoría de las bellas artes de la oratoria.

Primer desarrollo de la estética en Kant. Lo subjetivo no incognoscible. Finalidad sin fin. (Ingenuo y sentimental en Schiller, respecto al arte.) Medio de unión de las dos partes de la filosofía en un conjunto. La propia relación con la naturaleza y el arte se hace dudosa, si se considera la tabla.

Segundo desarrollo en Fichte. Arte como vocación, formación del sentido estético. De este modo desaparece en lo pedagógico.

Schelling, mera tendencia a construir el arte figurativo según la teoría de la naturaleza.

Tercer desarrollo en Hegel hacia el espíritu absoluto. Esto no ha sucedido y se descompone en un politeísmo indeterminado, el entusiasmo en *pathos* no libre. (*Nota de Schleiermacher.*)

La "tabla" a la que se refiere Schleiermacher es la 'Tafel der oberen Seelenvermögen' con la que termina la introducción de la *Crítica del Juicio* de Kant.

Podríamos decir que este círculo se traza cuando el artista y el conocedor se consideran recíprocamente autónomos, mientras que lo bello sería algo originalmente dado en la naturaleza. Este dato original formaría tanto al artista como al conocedor y por ello hemos de retomarlo.

Si lo bello es una libre producción humana, no debemos examinarlo en la forma del πάθημα, sino de la acción, y entonces tendríamos que plantear la cuestión de la teoría del arte. Si, por el contrario, consideramos que la fuente de lo bello está en la naturaleza, entonces hemos de dirigir la investigación hacia el concepto de lo bello.

II. No podemos resolver aún la cuestión del *arte como imitación de la naturaleza* porque no hemos determinado adecuadamente el concepto de lo bello ni el concepto del arte. Sin embargo, una respuesta provisional, como hemos dado hasta ahora, sería mejor que determinar al azar cada uno de esos conceptos. Para la *arquitectura* suelen aducirse como arquetipo los organismos vegetales, pero esto es bastante forzado y resulta parcial. Lo que la arquitectura produce genuinamente carece de arquetipo en la naturaleza. La *mímica* en el baile es originalmente arte y el arquetipo y su imitación se suceden en tenues transiciones. En la expresión de la pasión, el artista es un modelo para quien de verdad se conmueve, no al revés. Quien de verdad se conmueve, si se conmueve noble y hermosamente, es también artista, aunque de un modo menos consciente. La *música* no toma como modelo los sonidos de otras criaturas, sino que el hombre canta tan originalmente como ellas. En otras criaturas, los sonidos naturales sólo son una paulatina elevación a la capacidad artística del hombre. La perspectiva de la imitación es más adecuada para las *artes figurativas*. Desde luego, el hombre no configura otras formas que las que están en la naturaleza, pero estas formas son innatas en el hombre y sólo una insuficiente perspectiva empírica del pensamiento en general puede poner de relieve esta perspectiva artística. De este modo, la naturaleza produce lo bello de manera dispersa e insólita y ha de haber en el hombre un principio de consulta y organización que le sea propio y del que nazca el arte. Si esta perspectiva es válida, entonces nos lleva a consultar inmediatamente en el hombre el sentido del arte.

En consecuencia, nuestra investigación versará principalmente sobre la teoría del arte y tendremos que desarrollar el concepto de lo bello en el curso de esta teoría. Antes habrá que determinar lo que entendemos por arte y por *teoría del arte*. Primero lo último. La teoría supone en general algo dado, que se ha observado. Veamos cómo sucede esto. Podemos llegar al resultado más general: qué significa en realidad el impulso artístico en la natu-

raleza humana. También al más particular: cómo un artista particular produce esto o aquello y en qué se basa el efecto producido. Lo especulativo y lo empírico no pueden estar separados por completo y todo depende de cómo los ordenemos.

III. Por lo común, subordinamos lo particular a lo general, pero los límites son difíciles de determinar y no carecen de arbitrariedad. Los artistas pueden disponer de *preceptos técnicos* sobre el tratamiento de la materia y los instrumentos, etc., sin contar con principios especulativos. Sin embargo, no podemos excluir tales principios, porque no puede ejercerse crítica alguna sin conocerlos, y tenemos que establecer los principios de la crítica. No podemos pasar por alto los *distintos géneros* que se dan en cada una de las artes, ni los distintos estilos, pues sólo podemos entender el arte particular teniendo en cuenta sus géneros y modificaciones. Estas modificaciones tienen, además, una vertiente técnica. La *relación de las artes entre sí* es una cuestión fundamental. Sin embargo, la cuestión de su vinculación necesaria lleva a su vez a la pregunta por su relación con los órganos naturales y, por tanto, a la vinculación necesaria de estos órganos, con lo que topamos con una parte apenas estudiada de la ciencia natural especulativa, o sea, con algo muy fatigoso. La identidad de todas las artes es otro punto focal: nuestro objeto principal de investigación es el significado ético del impulso artístico en general. Más allá de esto sólo se halla el significado cósmico. El resultado es el mundo del arte. Este mundo forma parte de la serie de las cosas y se vincula, por tanto, al espíritu del mundo. Ésta es otra y más elevada formulación de la pregunta por la conexión del arte con la naturaleza, a la que por ahora sólo podemos aludir aisladamente. Otra dificultad reside en la actitud teorética e histórica. En varias disciplinas se procura su unión, particularmente en aquéllas en las que predomina un punto de vista práctico; pero cuanto mayor es el detalle histórico más precisa se hace la conexión teorética. El tratamiento histórico no puede prescindir del todo del especulativo. Sin el detalle, la historia estaría muerta, mientras que lo contrario apenas tiene lugar, porque la esencia se desarrolla sucesivamente en cada diferencia. No es sólo que el arte comience de modo imperfecto, sino que ciertos géneros y estilos adquieren preeminencia en ciertos periodos. También en este caso los límites se pueden trazar sólo de una manera arbitraria.

Podríamos considerar esta disciplina, tal y como está planteada, una enciclopedia de las artes, con la incertidumbre propia de lo enciclopédico. Quien lo considere un resumen del aspecto material no lo comprenderá. Lo formal ha de constituir siempre el asunto principal, aunque no pueda definirse la proporción. Por eso los tratamientos son tan distintos.

IV. También hay que plantear la pregunta por el *alcance* que queremos darle al arte. Fuera de su dominio, el arte se encuentra generalmente entre las producciones humanas como accidente, en parte como embellecimiento añadido, en parte como principio de determinación para la forma casual en sí misma; por ejemplo, en vestidos y recipientes, de modo que el arte llega hasta lo infinitamente pequeño. La distinción entre el arte mecánico y las bellas artes no sirve en este caso, puesto que no se trata del aspecto mecánico de la invención. Sin duda, hay un dominio *impropio* del arte, además del auténtico, pero los límites son difíciles de establecer. La arquitectura ofrece un término medio ejemplar, puesto que algunos no la cuentan esencialmente entre las bellas artes, mientras que otros opinan que las bellas artes no producen sólo una parte, como las columnas o los accesorios, sino que determinan toda su proporción. Además, todas las actividades humanas aparecen también, en su más elevado cumplimiento, como arte; por ejemplo, las obras científicas, las constituciones estatales o las fiestas sociales. Podríamos considerar impropio todo esto, porque originalmente esas cosas querían ser algo distinto. Tampoco en este caso podríamos dirimir la diferencia, pues el arte tendría que poder encontrarse en tales actividades en la superficie e identificarse con facilidad. En una obra científica, sin embargo, el arte no reside sólo en el tratamiento retórico del lenguaje, sino que debe penetrar toda la composición. Mediante una observación más atenta, se verá que la voluntad de convertirse en arte se remonta al principio y no se percibe si nos fijamos sólo en las imperfecciones. Al cabo, podríamos decir que el mundo entero es una obra de arte y que, si no nos lo parece, la culpa corresponde a la imperfección de nuestra perspectiva y a lo limitado de nuestra observación. La creación y el arte son correlatos esenciales: así como el hombre es creador en el arte, Dios es artista en la creación. El goce de este arte divino se ha considerado siempre el destino más elevado del hombre, mediante el cual tendría que volver a sentirse artísticamente conmovido (música eterna y poesía de la revelación). Todo se disuelve de este modo en la infinita unidad del arte divino.

En el establecimiento de los límites, sólo podemos seguir empleando el modo provisional de proceder que hemos seguido hasta aquí, interpretando lo que se ha reunido provisionalmente, y hacer de la oposición entre la unidad y la multiplicidad en el arte el punto principal de nuestra construcción. Mediante esta oposición relativa distinguimos el arte humano del divino, sin olvidar una vinculación entre ambos. Puesto que sólo buscamos la unidad en la multiplicidad y queremos entender la multiplicidad en la unidad, asumimos provisionalmente la multiplicidad como dominio principal y auténtico del arte, y, en el tratamiento de la unidad, donde deben hallarse todos los elementos verda-

deramente comunes, lo impropio servirá como prueba de haber encontrado lo justo. La multiplicidad ha de introducirnos en la teoría de las artes particulares. Pero, como trataremos estas artes particulares con vistas a la unidad, avanzaremos en la particularidad de las reglas artísticas hasta que podamos establecer un contenido especulativo, es decir, la identidad o el paralelismo con las demás artes, y dejaremos el resto al artista en ejercicio.

V. En estos principios de delimitación residen también los de *ordenación*. De la oposición establecida proceden las dos partes principales: la primera, más *especulativa*, tiene que ver con la identidad del arte; la segunda, más *empírica*, con la diferencia. En cada una de ellas, sin embargo, los principios se vinculan recíprocamente. La primera parte tiene que ver principalmente con el significado ético del arte, puesto que se refiere a la *actividad artística* en conexión con las demás actividades humanas. Como la actividad artística es un correlato de la obra de arte, ha de hallarse en ella igualmente el universal *elemento objetivo del arte*, que provisionalmente llamamos lo bello. Debemos interpretar lo que hallamos desde el punto de vista ético según lo dado históricamente, que sucede, sin embargo, provisionalmente, sin examinarlo detenidamente. El puente, sin el que ambas partes no podrían estar unidas ni habría unidad alguna, ha de construirse mediante un principio de división, que ya se encuentra en la primera parte, para comprender las distintas ramas del arte. Éste es el mayor punto de conflicto, puesto que algunos quieren construir todo y otros nada. Tales son los extremos que habremos de evitar. Hay que encontrar en el término medio la verdadera convicción científica, que todos deben adaptar a su punto de vista. La segunda parte recorre las artes particulares según el principio de división; lo que no corresponda a este principio debe dividirse según su afinidad, puesto que sólo se puede establecer de manera hipotética el motivo por el que no se ha podido construir. Cuantas más construcciones, más se observará el principio de división. La cuestión principal es el desarrollo del concepto elemental universal según el carácter de cada una de las artes particulares: en la división de cada una de ellas en sus principales géneros hay que distinguir, con el mismo espíritu, lo que se puede construir y lo que no se puede construir.

Primera Parte

ESPECULACIÓN GENERAL

VI. Lemas éticos. Construcción de las funciones humanas, según la relación del hombre con el resto del mundo, como oscilación entre la superación y el restablecimiento de la oposición. Oposición entre ser y conciencia. Idealidad y realidad. El hombre forma lo real en su idealidad: función *cognoscitiva.* El hombre forma su ideal en la realidad: función *organizativa.* Mediante esta última función, el hombre une las cosas a sí mismo; mediante la primera, se une a las cosas. El restablecimiento de la oposición tiene lugar por sí misma en el cumplimiento de cada uno de los actos.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta la relación de los hombres entre sí, que se compone de *identidad de la naturaleza* en todos y de *particularidad de la persona* en cada uno. Como la primera oposición no era pura, sino que conocer y organizar se unen en cada momento de la vida, así lo particular no sólo se aproxima a la naturaleza idéntica, sino que, viceversa, la propia naturaleza se configura particularmente en cada uno y en lo particular se manifiesta lo idéntico. La naturaleza humana, además, se presenta como una vida relativamente aislada en la comunidad humana y, por tanto, ambas funciones se comportan como idénticas y particulares en todos.

Hay que mostrar aún que este esquema no es demasiado general, sino que comprende lo particular del hombre. Es notorio que el hombre sea, en primer lugar, la conciencia que se manifiesta completamente. Antes de que esto suceda, el ser distinto no se imagina como algo opuesto con determinación y el ciclo de conocer y organizar sólo se da en la conciencia. Del mismo modo, lo particular se pone de relieve no sólo con más fuerza en la conciencia, sino que sólo en ella se plantea como algo interno. Que ninguna actividad humana pueda pensarse fuera de este esquema resulta claro, pues tendría que ser una actividad que no penetrara el lado real del hombre o una imaginación que no imaginara nada. La tarea consiste, por tanto, en encontrar en el seno de este esquema el *lugar de la actividad artística.*

VII. En la función cognoscitiva se encuentra, en primer lugar, el saber con su correlato, el lenguaje. Pensamos en el saber como algo universalmente válido,

tratamos de disolver las diferencias y presuponemos que lo particular se reduce a la menor expresión. Podríamos situar aquí la *poesía*, que es una representación de lo pensado por medio del lenguaje. Sin embargo, por una parte sería sólo poesía, y no podríamos adquirir con esta perspectiva un concepto universal del arte; por otra, observando las cosas con más atención, encontraríamos que lo particular de la poesía carece aquí de sitio. La diferencia entre la historia y la epopeya estriba en que esta última no presenta un conocimiento recibido, sino un conocimiento libremente producido. En este caso, consideramos excelente el *arte* en la medida en que se muestra en general *como cumbre*, pero no el auténtico arte. En la función organizativa reside, ante todo, el procedimiento mecánico. (Encontramos la elevación de lo idéntico a lo diferente en la transición.) También podríamos incluir la *escultura*, que elabora un material dado. Pero lo que la escultura forma no se convierte en instrumento ni se relaciona con las demás actividades humanas. En este caso sólo encontramos de verdad el *arte como accidente*, tal y como el arte se aplica a lo mecánico. Hemos de buscar, volviendo sobre nuestros pasos, lo que originalmente le era propio. En la función cognoscitiva reside el *sentimiento*, que también es algo cognoscitivo, la conciencia de la relación del hombre con el mundo. Son conocidas su particularidad y su intransitividad. El sentimiento se expresa mediante el sonido y el movimiento, del mismo modo que el saber lo hace mediante el lenguaje. Aquí encontramos los inicios naturales de dos artes, la *música* y la *mímica*, y lo artístico tan cerca de lo que carece de arte, que no podemos pasar por alto en este punto. Puesto que no queremos construir con lo absoluto, para no dar lugar con lo inconstruible a una oposición insalvable, no tenemos otro camino que construir con la diferencia de lo artístico con lo que se le parece, aunque carezca, sin embargo, de arte. Hemos de retomar este aspecto, pero sin olvidar que sólo tenemos artes particulares y que, si no podemos universalizar esta diferencia, tendremos que buscar antes, de un modo semejante, los lugares particulares de las demás artes. En este último caso tendremos que remontarnos aún más para volver a encontrar los principios de la división. La primera opción sería la más favorable, pero por ello hemos de entregarnos con más precaución al trabajo.

En este dominio, la excitación interna es idéntica en lo carente de arte y lo artístico y las expresiones son las mismas. Lo carente de arte no tiene medida ni regla (salto de alegría, ira furiosa, grito de horror, etc.) Lo artístico tiene medida y variedad y se convierte en canto y danza. Donde hay medida y variedad, sin embargo, hay un tipo interno, un arquetipo, que precede a la ejecución y sigue a la excitación. El *arte* es, en este caso, la *identidad de la inspiración*, por medio de la cual la expresión surge de la excitación interna, y de la *reflexión*, por medio de la cual la expresión surge del arquetipo.

VIII. Lo *carente de arte* es la inmediata *identidad de la excitación y la expresión*. Excitación y expresión son completamente simultáneas y están unidas por un vínculo inconsciente, siendo la una para la otra principio y fin, por lo que se dice que la excitación desaparece en la expresión, de modo que no trasciende a otros actos. Cuando reflexionamos sobre la falta de medida y regla de nuestra expresión, esta reflexión suscita una acción negativa que, si bien no produce un tipo determinado, mitiga la falta de medida y la tosquedad. En el momento en que la conciencia interviene positivamente entre la excitación y la representación, ambas, que se encuentran tan cerca en el tiempo una de otra, pueden separarse como momentos. Hay que decir que, en el *dominio del arte*, esa identidad no sólo no es necesaria, sino que resulta *esencialmente superada*, y la representación se une inmediata y únicamente al arquetipo. Con ello se supera por sí misma una objeción que podría hacerse a esta deducción; a saber: que quienes practican el arte no se encuentran en un estado de excitación, puesto que la representación se vincula mediante el arquetipo a un momento de excitación, del que brota el arquetipo mismo. Sin embargo, en esta vinculación interviene también, mediante su separación, la posibilidad de una *oposición relativa de ambos momentos* respecto a la unidad y la multiplicidad, de modo que una representación puede vincularse a diversos momentos de excitación y, viceversa, un momento de excitación se puede vincular a una multiplicidad de representaciones. En lo carente de arte, el momento de excitación se da inmediatamente o, si es demasiado débil, no se da en absoluto, y muchas representaciones resultarán análogas y afines, pero sin una conexión real entre sí. Si interviene la conciencia, por el contrario, ese momento de excitación puede dar lugar a una formación arquetípica, aunque no se manifieste inmediatamente. Si el estado de excitación se mantiene con esta inhibición puede dar lugar a una segunda formación arquetípica, que puede distinguirse en la representación de la primera o confundirse con ella en un conjunto mayor. Lo último también puede suceder si de la inhibición surge un segundo momento análogo al primero, en cuyo caso la representación libre se une a los dos momentos de excitación. Todo esto se ve inmediatamente, en nuestros dominios artísticos, en las fiestas populares. Aquí las representaciones aparecen, desde el punto de vista temporal, de un modo completamente arbitrario, pero el tiempo de fiesta no es sino la descarga previamente diferida por la formación arquetípica interiormente acumulada. Que aquí también hay una vinculación al momento de excitación se explica porque unimos las representaciones a un determinado carácter sentimental (lo que se pierde en las representaciones más complejas, que, en parte, ya no representan lo original y, en parte, exigen, para volverlo a reconocer, un órgano más ejercitado). Contra esta última prueba podría objetarse que la re-

presentación habría de ser incomprensible si el sonido y el gesto tuvieran que comportarse, respecto al sentimiento particular intransitivo, como el lenguaje respecto al pensamiento. Esta oposición sólo es relativa y, en la realidad, ambos elementos se unen, igual que el lenguaje sólo es comprensible dentro de ciertos límites y, dentro de ellos, en grados muy diferentes. Las expresiones del sentimiento sólo son completamente comprensibles donde hay una identidad verdadera de la vida, en la comunidad perfecta; hasta cierto punto, serían comprensibles también en una comunidad particular, sobre todo natural, es decir, la nacionalidad. Fuera de estos límites, al disminuir la afinidad, esas expresiones se hacen incomprensibles y ajenas.

IX. Según lo que, en conjunto, se ha mostrado hasta aquí, la actividad artística en este dominio consiste en tres momentos diferentes: la excitación, la formación arquetípica y la ejecución, y ahora hemos de plantear la cuestión de si la esencia del arte reposa en los tres por igual. Esto ha de ser investigado por separado.

1) Cuando falta la *excitación*, la capacidad de formación arquetípica o la fuerza de invención y la capacidad orgánica se mantienen. No sabemos si esto es posible, porque no hemos encontrado la fuerza de invención independientemente, sino en conexión con la excitación. La excitación no puede faltar del todo; esto sería una *modificación del arte*, en la que faltaría la *inspiración original* y predominarían el talento para la invención y la virtuosidad de la ejecución. Si, además de la excitación, faltara la capacidad de invención, entonces la habilidad orgánica sólo podría adquirirse mecánicamente y tendría que servirse de una dotación inventiva ajena. Esto supondría la *paulatina desaparición del arte en lo mecánico.*

2) *Si faltara la capacidad inventiva*, entonces habría que pensar que la excitación y la habilidad orgánica producen algo carente de arte. En una vida social en la que el arte ha evolucionado, lo carente de arte no se puede mantener, pues se advertiría la ausencia de la fuerza de invención y la excitación se remitiría a una fuerza de invención ajena, que se pondría de manifiesto mediante la propia habilidad orgánica. Tal es la imitación en el arte. Pero si faltara también la habilidad orgánica, entonces no le quedaría a la excitación otra cosa que la parte menor de ambas en forma de deseo que, como sentido artístico o gusto, se aplicaría a las producciones ajenas. *Desaparición de la productividad en la mera receptividad.*

3) Si faltara la habilidad orgánica, que tiene lugar sólo de un modo relativo, surgiría la *modificación del arte* en la que retrocederían la virtuosidad de la ejecución y, hasta cierto punto, también el talento de la invención, que no po-

dría asimilarse a la ejecución, y *sólo predominaría la inspiración.* Ésta es la imagen completa del mundo del arte. Esa imagen no podría darse sin los estadios intermedios entre los artistas más originales y el público que disfruta del arte, y menos aún sin las dos modificaciones opuestas. El equilibrio no se encuentra en parte alguna y la existencia autónoma puede consistir sólo en el encuentro de las desviaciones. Donde sólo hay una, como, por ejemplo, entre los ingleses, no hay un mundo del arte independiente, sino sólo una parte. La plenitud de un pueblo consiste en llevar consigo el arte y desarrollarlo en todas las direcciones.

X. Que, con nuestro punto de vista, hayamos llegado a esta visión del mundo del arte parece responder al hecho de que hemos considerado los dominios particulares del arte de la música y la mímica sólo un esquema. Parece difícil construir los demás dominios del arte del mismo modo, así que esto requiere una investigación más minuciosa.

De hecho, cuando los estímulos musicales y mímicos se unen a aquello que se expresa sin arte mediante el sonido y el movimiento, parecen reposar en lo *pasional*, del que las demás artes parecen alejarse. Es un punto de vista repetido desde Aristóteles que la *finalidad* del arte consiste en *moderar las pasiones*, pero esto, cuando ha de generalizarse, se muestra vago y confuso. Tan pronto deben ser las pasiones moderadas las representadas como ha de procurarse el efecto de la moderación en los espectadores. De donde se desprende que se ha alcanzado algo casual. (La moderación en los espectadores nace de la observación misma, que, o no tiene lugar, o elimina la pasión. Lo mismo haría cualquier otro tipo de observación si fuera capaz de excitarla.) Esto podría adaptarse a la mímica y a la música, pues la expresión pasional sin arte carece de medida y de forma. El arquetipo es la fuente de la medida y, al ser consciente al mismo tiempo, cuanto más intervenga menos aparecerá lo pasional, que es inconsciente. Sin embargo, esto sería algo específico, pues las demás artes no parten de situaciones pasionales. La escultura lo revela con más claridad que ninguna, puesto que en ella se postula la quietud más completa y los objetos han de estar tan quietos que la pasión no sea capaz de concebirlos. En la pintura y la poesía, la pasión parece traslucirse por medio de la caricatura y la sátira; sin embargo, estas formas se encuentran en los dudosos límites del dominio auténtico del arte y la pasión puede tener lugar en una situación anímica más alegre que pasional. Si nuestra deducción se basara en esto, no sería universal. Que la excitación forma parte de cualquier actividad artística se desprende de la diferencia entre el arte vivo y el exangüe, pues esta diferencia no se establece en la habilidad orgánica, sino que proviene de dentro. Se trata, por tanto, de establecer en qué medida este aspecto interno se corresponde con las demás artes en el

mismo lugar del sentimiento y en qué medida hemos unido lo que hemos visto hasta aquí con lo que resulta idéntico en todas las formas artísticas o con lo que resulta diferente en los dominios particulares.

Si salimos de los tres momentos que se vinculan inmediatamente con lo que es universalmente válido en nuestro último resultado, la ejecución deriva hacia lo diferente. Ahora no nos atañe esto, pues lo que hemos dicho de la medida y la forma no es propio de la música ni de la mímica, sino común a todo el arte. En la medida en que la ejecución no es sino una reproducción de la formación arquetípica, tiene que derivar hacia lo diferente. Está condicionada por la afinidad predominante del artista con un modo de representación determinado, aunque esto no excluye la identidad de la excitación. Por el contrario, tendríamos que decir que, si la excitación fuera distinta, además de coincidir con esa disposición, podría ser idéntica en todos los casos y la misma excitación sería, unida a una afinidad, música, y unida a otra, pintura. Pero si la excitación es la afinidad misma, entonces no habrá, en este momento, identidad en las artes. No se ha probado el primer caso, salvo en la posibilidad de la identidad. A esta posibilidad, al menos, no ha de salirle al paso la apariencia de lo pasional en la música y la mímica. Sólo es una apariencia. Hay algo de pasional en este caso, y es lo que carece de arte. Pero lo carente de arte no se convierte inmediatamente en arte. Los elementos artísticos más sencillos de estos dominios provienen de la alegría y la tristeza. La primera es el deseo que ha cobrado forma, y perdido la pasión, y la segunda es el eco del dolor, también privado de pasión.

XI. Si toda actividad artística comenzara originalmente en el instante en que la afinidad se ha fijado por un medio determinado como fundamento de la formación arquetípica, entonces no podría darse la diferencia entre el arte más vivo e inspirado y el más frío y apagado, porque entonces el propio arquetipo surgiría del virtuosismo. La preferencia por un arte determinado sólo podría explicarse mediante un arte previo y la génesis original quedaría sin explicar, porque el virtuosismo no puede ser innato. Como ya se ha dicho, el sentido artístico y el impulso artístico son lo mismo. Pero el sentido artístico (al que pedíamos que se dirigiera hacia todas las ramas del arte, incluso en el mismo artista, igual que admitíamos que la actividad artística es limitada) sólo es uno. Algo idéntico se da con ello. Llegamos inmediatamente a esta respuesta cuando preguntamos, dado que la afinidad es permanente y el surgir de los arquetipos momentáneo, cómo éstos provienen de aquélla. Tiene que ser algo mediante lo cual el sujeto inicie un movimiento productivo que luego se vuelva hacia aquella afinidad orgánicamente fundada. Este movimiento es lo idéntico en todo arte y se trataría de saber si reside en la función cognoscitiva individual.

Para convencernos del todo, tenemos que pasar por alto el término sentimiento, limitado por el habla corriente, y prestar atención, sobre todo, a su carácter. El conocimiento idéntico procede de la actualización del sistema de conceptos innato de la conciencia. El mundo, al penetrar por los sentidos, nos despierta, pero nos corresponde animar constantemente ese sistema; tal es la productividad de la razón. Si hubiera de darse un conocimiento particular, entonces deberíamos tener un mundo particular y un sistema particular. Pero el mundo no puede ser distinto, porque nadie vive en dos mundos. Por ello, lo particular reside en la diversidad de intereses. También nos concierne ese tipo de producción, aunque se una de manera natural, sobre todo como estímulo, a lo dado empíricamente. Si aquél es el dominio del saber, éste es el dominio del arte.

XII. Nadie negará que los arquetipos de las obras de arte se incluyen en el dominio de este libre juego. La mayoría de los resultados de este juego aún carece de significado. Pero de la masa de tales resultados se elevan los que se corresponden mejor con la luz de la conciencia y promueven la representación. Es claro que estas imágenes forman el mundo particular de cada uno si se comprende que tales imágenes particulares no pueden ser otra cosa que las reales, refractadas en los intereses específicos de cada uno, y que lo idéntico y lo diferente no se oponen, en la realidad, de manera absoluta, sino relativa. Como las representaciones de este juego se alejan del mundo real, también se aleja, en general, la obra de arte, de modo que, en pintura y poesía, los géneros que se acercan a la realidad se consideran fronterizos y sospechosos. El paralelo entre la razón y la fantasía parece firme, sin que tengamos que adentrarnos en la debatida cuestión de si la fantasía es productiva o reproductora. La cuestión adquiere mayor sentido planteada con la perspectiva del paralelo, y lo mismo ha de ser decidido respecto a la razón. La verdad es que en ambas hay cierta productividad que aún ha de despertar. Pero, por ahora, bastará una reproducción modificadora.

Parece, sin embargo, que sólo hayamos encontrado el principio especial de las artes figurativas y discursivas, aun con un resultado general, puesto que el alejamiento del arte de lo dado exteriormente es válido también en la mímica y en la música, y lo dado exteriormente representa lo que carece de arte y resulta pasional. Si considerásemos ese principio, la investigación en curso excluiría las ramas artísticas de la mímica y de la música, así como la investigación anterior excluía las artes figurativas y discursivas. De hecho, aquéllas nada tienen que ver con un juego de representaciones y un mundo por representar. Para encontrar lo verdaderamente idéntico hay que retroceder a la necesidad de la

afección de lo externo. Tal es el sentimiento. La música y la mímica no provienen del sentimiento inmediato, sino del estado de ánimo que nace del promedio de los momentos de afección conservados en la memoria. Este estado de ánimo determina el libre juego de la fantasía, de modo que ambos tienen el mismo fundamento. Podría decirse que la música y la mímica son, en cuanto expresión inmediata del sentimiento, pasivas, y que las artes contemplativas son activas, porque aquéllas se refieren sólo al sentimiento conservado. Esta actitud es la voluntad original de sentir y, por tanto, la música y la mímica también son actividades espontáneas. La diferencia reside en que las artes en general son expresión del estado de ánimo, tal y como éste se ha configurado durante la actividad objetiva; pero, mientras que la música y la mímica obtienen su expresión de la inmediatez del sentimiento, las artes figurativas y discursivas procuran la suya según influya el estado de ánimo en el libre juego de las representaciones. Hemos topado con lo que tendríamos que topar en un procedimiento acertado. Hemos encontrado que la fórmula de lo idéntico en el arte es la fórmula principal de su división.

XIII. La objeción de que una de las dos ramas del arte tiene una raíz más original que la otra ha sido superada con la perspectiva de la oposición entre la actividad y la pasividad y el vínculo de ambas con el estado de ánimo. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que con este paso retrocedemos demasiado. No se trata sólo de la identidad del arte, pues el estado de ánimo forma parte, como motivo principal, de toda actividad objetiva. No podemos seguir considerando la música y la mímica representaciones de un mundo particular, como las artes figurativas y discursivas, porque en éstas se representan los objetos y en aquéllas no. La primera dificultad se supera con la observación de que el *arte* no se remite sólo al estado de ánimo, sino también *a la libre producción que surge del estado de ánimo*. El sonido y el movimiento son producciones tan libres como la imagen y el pensamiento. El canto está presente en todos los hombres, como lo está la figuración, si bien lo está más en los dotados para la música. Los hombres no podrían saltar y bailar en ciertos momentos si la tendencia a ello no fuera constante. Así se producen esos actos sin sentido e incompletos de los que surgen los momentos artísticos particulares. El paralelismo entre ambas producciones es destacable. La segunda dificultad se supera con la observación de que el arte figurativo y discursivo no produce inmediatamente el mundo particular, que también es, en estos casos, una apariencia. *Nota bene*: algunos, por ejemplo Schelling, distinguen la pintura de la escultura por el hecho de que ésta representa inmediatamente el ser. Pero un hombre de piedra es tan poco real como otro pintado. Tampoco la poesía puede representar el espíritu interior, puesto

que las acciones y las pasiones son algo externo. Por tanto, es una apariencia en la que se refleja la producción interior. Los sonidos y los movimientos son apariencias semejantes. Es la misma identidad del ser afectado al producir, que trasciende a otra diferencia. También los sonidos y los movimientos son símbolos del particular mundo interno. Reconocemos la convergencia de ambos tipos de arte en que se complementan recíprocamente. Buscamos palabras para la música, que originalmente servía de acompañamiento y que luego se hizo autónoma.

XIV. Esta unidad interna de las artes se expresa externamente del modo más completo en el hecho de que el arte sólo florece en una vida estable que reúna todas sus ramas. Tenemos ante nosotros dos épocas florecientes: la griega y la italocristiana. Todo lo demás es decadencia o infructuosa aproximación, en que se pierde la dedicación aislada al arte sin haber alcanzado ningún logro especial. (Incluso la poesía tiene una eficacia limitada si se la compara con la de aquellas épocas.) Cunden el arbitrio y el capricho, mientras que en una vida estable y completa predomina un tipo determinado.

Aunque hayamos establecido esto, no lo hemos comprendido del todo ni podemos rechazar las objeciones para decidirnos entre las visiones en pugna. Sobre todo, hemos de tener en cuenta dos cosas. En primer lugar, por un lado, la apoteosis del arte, que se pone en pie de igualdad, como revelación inmediata de lo divino en el hombre, con lo más elevado en el dominio del saber: la filosofía; y, por otro lado, el desprecio del arte como algo insignificante y perjudicial. La apoteosis cuenta a su favor con la poderosa impresión de las grandes obras de arte, la conexión de todo florecimiento artístico con el conjunto de la vida política y religiosa. El desprecio cuenta a su favor con la masa de lo insignificante y vulgar, de la que aquel florecimiento brota aisladamente. La experiencia de la época griega nos muestra que tampoco la visión artística generalizada sirve para moderar los comportamientos pasionales, como en la época de Pericles. La inclusión del arte en la religión sólo sirve para contaminar la religión y rebajarla a lo sensible, como en la época de León, y, por ello, el primer esfuerzo de mejora radical conduce a separar por completo el arte del dominio de la religión; el arte, como algo inútil, resulta necesariamente nocivo, puesto que difunde una oscuridad vacía y aparta a los hombres de las ocupaciones más serias de la vida. La mayor impresión sólo se obtiene de las obras maestras y proviene menos de la esencia del arte que de ser esas obras maestras excelentes en su clase. La masa sería, en general, mediocre y homogénea o tendría valor en la medida en que recordara una obra maestra. En segundo lugar, podrían suscitarse dudas respecto al lugar del arte. Pero el lugar del arte tendría que revelar su

esencia; a saber: el estado de ánimo pertenece a la función cognoscitiva, pero el arte es, en general, actividad formativa. La pintura y la escultura lo son directamente, pero también la música y la mímica son virtualmente formativas y la poesía lo llega a ser inmediatamente en la fantasía de los demás. Contra esto podría decirse que la formación no es efectiva y que el principio y el fin no van más allá de la actividad cognoscitiva. Por cuanto hemos considerado hasta aquí, no podemos tomar una decisión al respecto y tendremos que proseguir con mayor profundidad nuestra investigación.

XV. Habría que empezar planteando una vez más la pregunta por *el lugar del arte*. Que hayamos de incluirlo en la actividad organizativa o cognoscitiva depende de que el punto de vista que adoptemos respecto al nacimiento del arquetipo sea retrospectivo o progresivo. Si es progresivo, desde ese punto de vista todo es formativo y, desde luego, la mímica, la música y la poesía lo son tanto como las artes figurativas en sentido estricto. Lo efímero de estas artes no constituye una diferencia significativa. La cuerda sigue sonando, en el cuerpo queda algo del arte mímico (y la piedra y el color comienzan igualmente a empalidecer y descomponerse). Podríamos considerar todo arte formación de una materia, aire o cuerpo; sólo la poesía forma inmediatamente en el alma. Por un lado tenemos la analogía de la relación del lenguaje con el pensamiento. El lenguaje también es formación y el conjunto pertenece también a la actividad cognoscitiva. Por otro lado, la formación se aleja de toda obra mecánica por la ausencia de fin. En ello se reconoce en general la falta de fin. Respecto a la determinación negativa, volvemos a encontrar lo positivo en la analogía con el discurso. Esta analogía no es una exteriorización intencional, sino natural, para fijar el pensamiento por sí mismo o por los demás (por sí significa por mí, sólo en momentos diversos con la propia vida). (*Nota bene*. Que el discurso sea el pensamiento mismo carece de importancia, mientras que la obra no es el arquetipo, que siempre estará menos determinado que aquélla. La misma diferencia se encuentra entre el discurso corriente y el artístico.) Incluso en el caso de la obra se trata sólo de transmitir a otras almas lo que estaba en el alma del autor (sin un fin determinado, pues el autor no las conoce). Lo que se transmite, sin embargo, no es el sentimiento, en sí mismo incomunicable (sobre esto siempre estaremos dudosos), sino el propio arquetipo. Por tanto, prevalecerá la función cognoscitiva. Volvemos a la comparación entre el carácter idéntico y el particular de la producción, para buscar en ambos lo idéntico. Ambos son actividad libre. La identidad de ambos es la representación pura del espíritu. Pero esta representación sólo resulta animada en su vinculación con el ser. Todo pensamiento, al dirigirse a lo universal,

quiere ser un pensamiento divino; al dirigirse a lo particular, quiere ser un pensamiento de lo absolutamente singular. La idea innata de Dios y del mundo como totalidad de los fenómenos ha de realizarse de este modo. Ocurre lo mismo respecto a lo particular. El arte tiene, por un lado, una tendencia religiosa y, por otro, se pierde en el libre juego con lo particular. En ambos casos se manifiesta en conjunto el mundo particular, como antes se manifestaba en los dos el mundo común a todos. De este modo podría mediarse en las diferencias de opinión apenas mencionadas.

XVI. El paralelismo nos lleva aún más lejos. Se discute si el pensamiento que se dirige a lo universal quiere ser un pensamiento de Dios o un pensamiento del mundo, y ambas ideas se oponen entre sí, lo que constituye la antigua disputa dialéctica, en la que un partido acusa a otro de ateísmo y el otro, a su vez, acusa al primero de idolatría. No podemos resolver esta disputa, que nos acompaña en nuestro dominio, en el que debemos suponer una duplicidad semejante. Por ahora es suficiente con contraponer el aspecto religioso-especulativo al juego con lo particular. Ambos aspectos se relacionan entre sí de modo que no puede distinguirse ninguna dirección. Allí donde sólo encontramos el juego con lo particular, lo vemos nacer como eco e imitación que no ha encontrado el espíritu adecuado. El estado de ánimo religioso, sin embargo, no puede darse por sí solo en la representación. La imagen de Dios no se puede mostrar inmediatamente de ningún modo, sino que se revela indirectamente en relaciones particulares. Es cierto que, cuando el salvaje talla un fetiche, lleva a cabo una actividad que surge de un estado de ánimo religioso previo, pero no es una representación. El estado de ánimo religioso no surge, en aquel a quien no se le da de otro modo, por la contemplación del fetiche. Un Dios Padre es una obra de arte, pero en el fondo del mismo tipo; es sólo un noble anciano, que en sí no es Dios, pero que se convierte en él por medio de sus atributos. Un estado de ánimo religioso, del que surge el arquetipo, no se comunica con él, ni es mejor el Dios Padre mesiánico introducido por el discurso, pues supone una figura corporal. Otra cosa sucede con los profetas, cuyas producciones son, por un lado, obras de arte, y por otro hechos que deberían animar a la acción. En consecuencia, como el arte religioso debe convertirse en una multiplicidad de individualidades, el juego con lo particular debe llevar consigo, aunque subordinado, lo universal. De aquí nacen dos estilos en el arte, el *religioso* o *sagrado*, y el social (no mundano, término ambiguo, porque en el religioso mismo tenemos la doble conexión con Dios y el mundo, ni frívolo, pues el término señalaría una unilateralidad distorsionada), no en el sentido en el que también la religión, que tiende a la comunicación, es social, sino en otro sentido, porque todo

lo particular es externo, sigue a la masa y se difunde y sólo puede existir propiamente en la vida pública.

XVII. La oposición relativa del estilo religioso y el social recorre todas las ramas del arte. Arquitectura: iglesias y edificios públicos; mímica: acompañamiento de ceremonias religiosas y mascaradas o danzas teatrales; música: eclesiástica u operística; poesía: tragedia, odas y poesía galante; pintura: retablo y decoración; escultura: dioses, santos y bajorrelieve erótico. En algunos más, en otros menos. Sólo hemos de seguir los indicios de los estilos más opuestos para encontrar la analogía en todos los ámbitos.

Con esto se pueden explicar los distintos puntos de vista respecto al arte. El punto de vista *elevado y especulativo* procede del estilo religioso y serio y puede probarse, sobre todo, por referencia a éste. Obviaremos la diferencia de la vinculación a Dios o al mundo e iremos a *lo religioso en sí*, tal como surge en oposición a lo especulativo, al mundo en el que el sentimiento surge en oposición a la intuición. *La permanencia del sentimiento religioso es el estado de ánimo.* Éste se conserva en la actividad objetiva y, así como el estado de ánimo especulativo se manifiesta en la meditación, el religioso se manifiesta, como otros estados de ánimo, en las situaciones festivas, que, como interrupción del trabajo, deja en libertad esa disposición. El *estado de ánimo religioso* quiere exteriorizarse, lo cual sucede de dos modos. Mediante la reflexión en el dogma o mediante la representación en el arte religioso. Toda fiesta religiosa, todo culto es sólo una reciprocidad de la espontaneidad y la receptividad, de la producción y el gozo en ambos dominios. Los propios dominios sólo se oponen relativamente. La reflexión sobre el dogma aproxima de nuevo el sentimiento al pensamiento, porque es pensamiento sobre el sentimiento. La representación artística se opone, en la mayoría de los casos, como producción libre, al pensamiento objetivo. Aquí encontramos que, por lo común, el sentimiento sólo toma uno de los dos caminos. Como el dogma tiende a convertirse en sistema, así la representación artística tiende a formar un ciclo, mitológico o simbólico, una diferencia de la que por ahora prescindimos. Cuanto más se desarrolla el sistema dogmático, tanto más se retrae el ciclo artístico (periodo escolástico). Cuanto más se desarrolla el ciclo artístico, tanto más se retrae el dogma (periodo antiguo). Predominio del dogma (que en la antigua poesía religiosa ni siquiera se busca), pero con la pérdida del verdadero contenido artístico de la representación (periodo neoplatónico). Decadencia de la antigüedad y tránsito al cristianismo. Predominio del ciclo artístico en la Iglesia cristiana, unido a la pérdida de la figuración dogmática. Predominio de ésta frente a la primera en el protestantismo. En todo esto se ve en qué consisten ambas. ¿Podría decirse que el arte se con-

trapone a la filosofía? No sería de otro modo cuando la filosofía se tomara en un sentido amplio que comprendiera el saber empírico; de lo contrario, habría que decir que la verdadera filosofía sólo se opone al arte profundo. Esta relación sólo se ve bien cuando entre ambos se sitúa como término medio el dogma.

XVIII. La valoración desfavorable procede del extremo opuesto, donde aparece una contraposición a la tendencia *religiosa*, en especial en lo *erótico*, al que se acusa de excitar el deseo y que se aprovecha para acusar, a su vez, al arte religioso de conservar la huella de lo sensible y desviarse de lo espiritual. Esta acusación podría surgir del hecho mismo de exigir del arte que incite a un determinado comportamiento religioso o moral. Pero el arte no pretende suscitar esos efectos y, cuando éstos se producen, sucede de modo casual. Por una parte, la representación es sólo una transición. Trata de reproducir el arquetipo y esto, que es un momento, no podría comunicarse si no se comunicara también aquello de donde el arquetipo ha surgido. Tal era el estado de ánimo, no el sentimiento determinado ni la volición. El arte erótico tiene también este cometido y el estado de ánimo en este caso consiste en la alegría del impulso de conservación y unión, que resulta orgánico en el hombre. Todo arte debe tratar de cumplir ese cometido, precisamente porque es el más difícil. Por otro lado, el arte debe conservar la huella de lo sensible, pues es arte en la medida en que reproduce el estado de ánimo por un medio determinado. Si en el arte religioso esta huella impide que del estado de ánimo nazca una volición en el momento en que la obra de arte deja de surtir efecto, lo mismo sucede en el aspecto erótico, y la queja legítima sólo es apropiada donde el arte legítimo deja de surtir efecto. Del mismo modo, por otro lado, surge una contraposición de la *dignidad simbólica* del arte más elevado en el vacío y la falta de significado del inferior, que se limita a jugar con el significado. El mejor esquema de esto es el arabesco, que juega con lo singular en una conexión que, en realidad, no lo une, y en el cual esa conexión y lo singular se mantienen por el virtuosismo de la ejecución. El motivo reside aquí en la propia dignidad simbólica. En la vida conservamos la huella de lo singular en general. El arte tiene que polemizar contra esta perspectiva, porque, de lo contrario, se pierde la dignidad simbólica de lo singular. De aquí el impulso a representar lo singular para sí en su nulidad, ya sea inmediatamente (como sucede, por lo general, en lo *cómico*: un personaje resultará cómico cuando no haya considerado su relación con el todo, y el todo, como el Estado en Aristófanes, será ridículo por haber producido tal individuo) o mediante la búsqueda involuntaria de un significado superior, como en el arabesco y en la fábula. Por ello, esta tendencia es el marco natural del arte. A ella pertenecen también, igual que el tratamiento simbólico y la tenden-

cia religiosa, el juego con lo singular y el contenido lascivo. Pero no consideraremos completo un mundo del arte que sólo represente este juego, ni consideraremos tampoco libre un mundo del arte que sólo desarrolle el aspecto religioso, ya que creemos que una tendencia práctica (porque ahora interviene el deseo de suscitar determinados comportamientos) se sirve de lo que queda de habilidad artística. El arte prueba su libertad mediante su aspecto lúdico y frívolo, y su necesidad interna mediante su lado simbólico y más elevado. Sería unilateral querer separarlos, como Platón, de quien habría que pensar que carecía de verdadera sensibilidad artística si no fuera porque sus propias obras maestras, en las que los personajes cómicos ocupan un lugar junto a los simbólicos, demuestran lo contrario. (Los mayores artistas nos muestran a menudo esa pertenencia simultánea con una inmediatez fácil de malinterpretar: la posada de José, los dobles sentidos de Shakespeare, al que no se le critica excesivamente por esto.) Platón sólo temía la degeneración; creía que los artistas, en las corruptas instituciones de su época que él, por lo general, censuraba, no podían ocuparse de su dominio sin degenerar. Por ello excluyó el arte y quiso, puesto que los artistas tenían que servir, que sirvieran al menos a la seriedad.

XIX. Si un mundo autónomo del arte tuviera que unir ambos aspectos, entonces cualquier artista tendría también que unirlos, en el sentido de que incluso si toda su producción se inclinara por uno de ellos, habría de tener al menos sensibilidad para el otro. Cuanta menos sensibilidad tenga, más tendrá que preocuparse de que su arte no degenere o pueda degenerar. Ni siquiera esto basta como base de un juicio personal. La distribución de la sensibilidad puede ser desigual y desaparecer en el individuo. Sólo cuando se ve que falta completamente el aspecto ameno del arte confina éste con el filisteísmo, y cuando falta por completo el serio confina con la exuberancia. En conjunto, ambos aspectos se alternan en el tiempo, pero su completo aislamiento recíproco señala el principio y el final.

Nota general sobre el hecho de que siempre estaremos abocados, en el reino de la unidad, a cierta duplicidad. Apenas consideramos algo una cuestión de hecho en el alma individual, se convierte en un momento, y todo momento consiste en la duplicidad de la vuelta al pasado y la anticipación del futuro. El verdadero núcleo de la observación era la producción del arquetipo, que se desdobla en estado de ánimo y representación. La actividad artística consiste sólo en la identidad de ambos y, por ello, el arte no es nada sin la plenitud de sus ramas, que no es el estado de ánimo, sino el devenir orgánico del estado de ánimo. Lo mismo sucede con esa duplicidad. En el devenir orgánico la activi-

dad se hace singular y de ello nace la duplicidad del planteamiento simbólico y la anulación lúdica. Ambos son en el arte una sola cosa. Pues lo planteado simbólicamente queda anulado como singular y se plantea como algo simbólico; a saber: como símbolo de la negación de lo singular. El paralelismo con el aspecto del conocimiento objetivo no parece preciso. Pero, si se mira con más atención, lo es. También en este caso lo especulativo tiene un carácter positivo y lo empírico uno negativo. Todo lo sabido se convierte en universal y lo singular como tal queda como lo no sabido.

Esto nos lleva de vuelta a las dos perspectivas opuestas, la que considera el arte algo sagrado y la que considera el arte un juego. Ambos puntos de vista pueden ser ciertos si no se contraponen demasiado entre sí. El arte es un juego en contraposición a la actividad organizativa, que es un trabajo, y al conocimiento objetivo, que es también una tarea, una ocupación que consiste en percibir el mundo tal y como se da, según la contraposición relativa entre hombre y mundo; por el contrario, el arte, que no depende de esa contraposición, es un entretenimiento del hombre consigo mismo, un juego, y no tiene otro objeto que la propia contraposición.

XX. No se justifica la desvalorización del arte cuando, como juego, se contrapone al trabajo y la ocupación. Porque al formar y al conocer el hombre se encuentra, en su relación con el mundo, en doble desventaja. Primero parece necesitado. Tiene que elevarse paulatinamente de una situación de desamparo a la de señor de la naturaleza y pasar de la incertidumbre a ser conocedor del mundo. Si hubiera llevado a cabo ambas tareas, formar sin fuerza de invención sería una mera renovación de las cosas y aprender sin descubrimiento mera tradición; ambas serían acciones mecánicas, en las que no se manifestaría la dignidad del hombre. No quedaría de ellas sino el sentimiento y el placer. Si pensáramos que la formación artística se ha agotado, sólo quedaría una imitación mecánica, virtuosismo sin inspiración. Pero no se puede pensar en la imitación como en la formación. La formación es también una ficción, pero la reconocemos así a causa de la irracionalidad, que sólo nos permite el acercamiento mediante un progreso infinito. El arte, sin embargo, es en sí mismo inagotable y, si es absurdo envidiar a otro por un acto mayor o un descubrimiento importante, nada de esto restringe el campo restante y tampoco una obra de arte lo restringe, aunque fuera la mayor de todas. En segundo lugar, al conocer y al formar el hombre toma conciencia de ciertas leyes que ha de obedecer necesariamente, aunque carece de una conciencia determinada respecto al hecho de si tales leyes proceden del mundo o de su propio interior. En el caso del arte no le queda duda y, puesto que sus producciones libres son símbolos de lo que encuentra al

saber y, en sus formaciones en general, las formas provienen del dominio del arte libre, el hombre llega a ser consciente de su libertad por su mediación. Por eso, el arte, aunque un juego, está junto a esas actividades y las complementa. Si el hombre supiera a priori, y aprender fuera recordar, sin el aprendizaje, y si pudiera contentarse con la mera independencia de la naturaleza, impasible a cualquier impresión, entonces la ventaja de la seriedad respecto al juego sería nula y el hombre sólo viviría en el arte, pues los sentimientos religiosos y sensibles se liberan también de la sumisión al tiempo mediante la transición a la producción libre. Con ello podría explicarse cómo se desarrolla inevitablemente el arte en un poderoso perfeccionamiento en general y qué elevada dignidad le concede un pueblo.

XXI. Si, por el contrario, partimos de este significado elevado y sagrado del arte, no es difícil encontrar que también ha de ser un juego. Cualquier actividad artística particular tiene, como tal, el mismo valor que otra, y sólo la particularidad del juego dirime en ella una diferencia de valor. En el dominio ético, todo es igual por lo que respecta a la intención, pero la acción tiene un valor distinto; la idea es la misma incluso en el saber, pero la conciencia singular que aún se está desarrollando tiene un valor distinto, dejando a un lado en ambos casos la perfección o imperfección de la acción en su género. En el dominio del arte no hay otra diferencia que la de la imperfección. Una obra de arte perfecta, por pequeña que sea, tiene el mismo valor que la mayor de todas. (Con razón los artistas tienen por señal distintiva de un sentido artístico auténtico y universal que pueda experimentarse el mismo placer ante lo pequeño que ante lo grande.) Podría plantearse una objeción externa a la desigual valoración de la obra de arte en el mercado. Sin embargo, por una parte, esta desigualdad carece por completo de reglas y, por otra, cuando la obra de arte llega al mercado nada tiene ya que ver con lo natural y original. Una obra de arte debe parte de su comprensibilidad a su determinación original. Los arquetipos surgen libremente del estado de ánimo, pero si preguntáramos por qué no todos se llevan a cabo ni se determinan, la respuesta estaría en que sólo unos cuantos encuentran un vínculo con el mundo exterior (deseo ajeno, comisión, nada más que esto) y otros no, y en éstos algo se modifica de su constitución original. Por ello, una obra de arte, desvinculada de su contexto original, si éste no se conserva históricamente, pierde significación, aunque sin esa desvinculación no sería objeto de mercado. Que el artista viva de su obra es algo inevitable en la mayoría de las circunstancias sociales, pero esto no afecta al valor de la obra de arte, sino sólo a su circunstancia. En este caso predomina el mayor capricho.

XXII. La segunda objeción es más profunda: no se siente la misma admiración por un artista que se ocupa de pequeñas obras de arte. En contra habría que recordar:

1) que el vínculo con el artista es un vínculo de segundo orden, completamente distinto del valor de la obra de arte, de modo que podríamos atribuir el valor artístico absoluto a las pequeñas obras de un artista y tenerlo a él personalmente en menos estima. En este juicio no hay alusión a que el artista no haga otra cosa. Suelen ser, precisamente, los grandes artistas quienes mejor hacen también lo pequeño (arabescos de Rafael y Durero, epigramas de Goethe).

2) No obstante, hay pequeñas obras de arte a las que ese principio no es aplicable porque se encuentran en el límite, en parte porque sirven a un fin, como los epigramas polémicos; en parte porque no son autónomas, sino que sirven a otra obra, como de nuevo los epigramas o las decoraciones; en parte porque su valor reside sólo en ser pequeñas y en el esfuerzo por lo difíciles que resultan, con lo que caen en el dominio del arte mecánico. Sólo en ese campo valen las dificultades superadas, por ejemplo, las piedras talladas, ante las que nadie piensa en la inspiración de la invención, sino que todos piensan en el virtuosismo y tienen en cuenta la invención por su adecuación a la ejecución. Aunque avanzáramos hasta el bajorrelieve seguiríamos estando en el dominio de lo pequeño, si bien en el dominio puro del arte. Aquí domina la inspiración y toman parte los grandes artistas. Ocurre lo contrario cuando consideramos obras grandes y pequeñas en el mundo del arte cerrado al que pertenecen, pues se distingue su valor. El mundo del arte cerrado no se ofrece a la acción inmediata del arte, sino a la crítica, y ésta es otra consideración. Quien sea capaz de tener presente todo esto con vivacidad gozará de ello inmediatamente. Una obra de arte particular se convierte en una parte singular, aislada y comparada no en el gozo inmediato, sino en el trabajo crítico.

Queda una contraposición aparente entre el origen del arquetipo en la particularidad y su representación exterior en la transmisión. La particularidad, como algo que no se puede transmitir, y la comunicación se contraponen entre sí. Son opuestos reales. Pero como la vida en general es una unión de opuestos, también estos opuestos se unen en la realidad, aunque en distinta proporción. Lo particular se da también en la representación del saber y del figurar, y en el sentimiento se da también la compasión. Cualquier individuo lleva consigo la identidad de la naturaleza, modificada profundamente en un sentido activo, que expresa la verdadera relación del hombre con su especie, pues, en los seres inferiores, la particularidad es sólo pasiva. Como pluralidad determinada entre la unidad de la naturaleza y la infinita multiplicidad de los individuos se encuentra la nacionalidad como motivo de saturación, que no se ha fi-

jado arbitrariamente sino que existe naturalmente. La comprensibilidad del arte y la comunicabilidad de las ideas están condicionadas por la nacionalidad. Puesto que la oposición no es absoluta, la mediación podría ser relativa y no excluimos que haya otras. Pero sólo los miembros de un pueblo se entienden con inmediata viveza. Tenemos que captar y disolver las diferencias nacionales mediante la visión del hombre en general. No todos, entre nosotros, son capaces de experimentar el mismo placer. Las delimitaciones podrían no ser uniformes y consistentes, sino que algunos pueblos son más afines entre sí y otros menos, y hay épocas en que los pueblos se alejan unos de otros y otras donde casi se confunden. Pero en estos límites cambiantes la nacionalidad pertenece a la esencia del arte.

XXIII. Queda por estudiar el hecho de que esta diferencia se muestra mutable.

1) El organismo físico es complejo y no todo se acaba de conformar igual en cada pueblo. Sólo aquello que se configura es capaz de adquirir una impronta particular. Por ello, lo nacional no se configurará igual en todas las artes y parecerá que algunos pueblos pasan de un dominio artístico a otro y en otros se separan completamente.

2) Puesto que todos los pueblos se encuentran al principio en una situación que aún no se ha formado, al principio se mezclarán entre sí y luego se separarán. Esto puede repetirse en circunstancias especiales, de modo que, como en el vino se distinguen fácilmente las añadas y es más difícil distinguir las clases, así en el arte hay épocas cuyos productos se reconocen con facilidad, aunque no se pueda distinguir su lugar de procedencia. En esta coexistencia de lo constante y lo variable, la división del arte según los pueblos recorre todas las divisiones que hemos hecho hasta aquí, y habrá una diferencia nacional en las artes particulares, una diferencia nacional en el estilo elevado y en el sencillo, etc. Considerado en sí mismo, sin embargo, el mundo del arte nacional es un individuo, es decir, sólo se puede agotar mediante una infinidad de visiones. La historia del arte tiene que proporcionar un conocimiento general de ese mundo del arte en sus diferencias, pues esto sólo es posible en la consideración que queda excluida de nuestro círculo y se inclina más bien hacia lo empírico. Nosotros sólo podemos establecer el principio mismo. Mientras buscábamos una determinación de la unidad común del arte, hemos vuelto a encontrar el lugar de una diferencia absoluta.

La siguiente pregunta es si la citada contraposición entre lo perfecto y lo imperfecto en el arte tendrá lugar en lo general, que precede a la división de las artes en sus clases, o si habrá una perfección y una imperfección particulares para cada una de las artes. Esto último sucede en la ejecución o podría su-

ceder en el arquetipo, en la medida en que éste haya sido modificado por el arte en cuestión. Si tiene que haber una perfección y una imperfección universales, han de encontrarse en el arquetipo, en la medida en que éste proviene del estado de ánimo, o en el propio estado de ánimo.

XXIV. No podemos identificar una perfección o imperfección determinada si no es en relación con las artes particulares. Pero, por otra parte, no podría explicarse cómo el arte llega a formar un conjunto en el pensamiento. Ya habíamos encontrado la coexistencia de la inspiración y la reflexión. Toda perfección en la ejecución pertenece a la reflexión. Pero es obvio que el mínimo de inspiración es una imperfección. La inspiración, además, no es sino la estimulación de la producción libre por parte del estado de ánimo. Esa inspiración es la misma en todas las artes, el devenir continuamente renovado del arte determinado por el impulso universal hacia el arte. Tenemos, entonces, dos perfecciones absolutamente distintas, de las que una se incluye en esta parte general y la otra en la especial. Que pueda darse una teoría general depende de la existencia de una perfección universal y lo mismo ocurre con un juicio artístico que no considere sólo el tratamiento del medio determinado y con el buen y el mal gusto, que son los mismos en todos los dominios. Puesto que el arte en general surge del confuso juego de la fantasía, su perfección consistirá en el modo en que se opone a ese juego. El juego confuso es la masa, es decir, la multiplicidad indeterminada, en la que la unidad y la pluralidad no se distinguen y no se sabe si se tiene delante una serie de representaciones o una sola representación que se está desarrollando. Ésta es la esencia del sueño y tal es también ese confuso juego. Por el contrario, el arquetipo de una obra de arte es una tensión de opuestos y, por tanto, unidad y pluralidad determinadas, y tiene que distinguirse de dos modos del juego confuso. Por un lado, mediante la determinación de la singularidad, en la que consiste la perfección *elemental*, y por otro mediante el modo en que la pluralidad, como totalidad, se cierra en sí misma, en la que consiste la perfección *orgánica*. La diferencia, sin embargo, no es absoluta. La multiplicidad indeterminada no cesa del todo, sino que se retira hacia la interioridad absoluta, que no se puede considerar una parte inmediata de la obra de arte. Precisamente por esto, el arquetipo es un todo separado, pero el juego confuso reaparece en el acto del artista durante la ejecución, en el observador, en la transmisión o en el recuerdo. Pero se trata de aquello que ha quedado separado del ser y del efecto de la obra de arte.

Trataremos, en primer lugar, de la *perfección elemental*. Verificaremos todo, al menos, en el concepto de lo singular, y en esta circunstancia se podría entrar fácilmente en un arte determinado como esquema constante e inducir a expre-

siones que prestan a lo dicho la apariencia de ser algo especial. Tenemos que evitar esto.

La perfección elemental, según su inclinación, no consiste sino en el modo en el que las representaciones, que forman parte de la obra de arte, se distinguen de lo que proviene del libre juego de la fantasía. Dos aclaraciones antes de desarrollar estas fórmulas.

1) El término "representación" parece demasiado especial y adecuado a las artes discursivas, que tienen que ver con conceptos, y a las figurativas, que tienen que ver con imágenes. El término general "representación" comprende ambos elementos, pero no las artes temporales, pues el sonido y el movimiento no son representaciones. Respuesta: ambos elementos tienen valor en la medida en que reflejan una conciencia emergente y esto es precisamente lo que en un uso corriente del lenguaje se señala con el término "representación", que se acepta en su sentido más amplio. Es obvio que, en este caso, estos elementos sólo se consideran conciencia, porque no se tiene en cuenta su efecto en el elemento ni, retrospectivamente, en el cuerpo, sino sólo el modo en que nacen en el artista como conciencia y reobran sobre el observador como conciencia.

2) ¿Por qué no nos ocupamos del modo según el cual distinguimos las representaciones artísticas de las representaciones que nacen en dirección práctica o teorética? Respuesta: ante todo, la producción libre se ha distinguido de tales representaciones como un campo determinado, y la comparación resulta superflua y ya está comprendida en la expresión escogida, puesto que lo confuso no se distingue de una manera tan determinada de ellas, como mostrará la propia aclaración de las fórmulas.

XXV. El juego general de la fantasía deriva de lo real y por lo real y se resuelve en la memoria; por un lado en el anhelo y por el otro en la prefiguración de las acciones futuras. Si la actividad artística ha de elevarse desde esta masa, la libre producción no debe estar condicionada por ella del mismo modo, sino que ha de ser más libre: ha de ser independiente de lo real. Así volvemos a la pregunta de si la fantasía es productiva o reproductora, si el arte imita o no a la naturaleza. La oposición, sin embargo, sólo es relativa y, si la fantasía corriente es reproductora, la actividad artística tiene que ser productiva. Si ha de ser independiente de lo real, no puede imitar a la naturaleza. Todo individuo real es desviado en parte en su desarrollo, porque las influencias externas no coinciden exactamente con el proceso de desarrollo interno. Pero la fantasía, en su actividad pura, procede de los arquetipos que el hombre lleva consigo. Estos arquetipos no sólo tienen como objeto lo universal, sino también lo particular, hasta llegar al individuo. Cada uno de los hombres lleva consigo la individualidad humana por medio de la relación de su propia naturaleza con la naturale-

za humana en general y, por ello, también lleva consigo representaciones mezcladas con las ajenas. Lo que ha de ser un elemento de la obra de arte tiene que representarse en su ser puro y eterno sin defecto ni posibilidad de deteriorarse. Éste es el verdadero sentido de la expresión *ideal* en el dominio artístico. No se puede hablar de un ideal humano en general. Pero todo hombre es un ideal y también cada uno de los seres inferiores, aunque esto no se manifiesta en estado puro en el dominio de la vida. Por eso el arte es un complemento de la realidad. Una representación es un elemento verdadero del arte cuando produce el tipo puro de lo representado en su particularidad. Tal es la productividad pura, pues el alma no ha visto jamás ese tipo puro y, al representarlo, ni lo imita ni lo reproduce. El alma no trasciende el ámbito de los tipos que el mundo real le proporciona. Pero el mundo real es una imagen tan buena del mundo ideal como éste lo es del mundo real. La productividad pura no puede negar el estímulo de lo que ha visto, pues sin una influencia externa ninguna de sus actividades llegaría a estar determinada, aunque fuera capaz de producir el mundo que lleva consigo.

XXVI. Todos aplicarán preferentemente la supuesta indicación de la perfección artística elemental a la poesía y a las artes discursivas, y su aplicación a la música y a la mímica parecerá difícil. Sin embargo, aquí se encuentra lo que realmente se ha dado —la inmediata expresión del sentimiento y la pasión—, de lo que ha de alejarse el arte. La conmensurabilidad estricta es el ideal que verdaderamente reside en la naturaleza, porque todas las exteriorizaciones vitales tienen tiempo y ritmo, aunque no se manifiestan en la realidad, sino que se ocultan. Más difícil aún es encontrar la analogía con el juego confuso de la fantasía en el sonido y el movimiento. Si pensamos en que, originalmente, la música y la mímica eran artes de acompañamiento, llegaremos a una oscura conciencia de cómo se acompaña ese juego de movimientos y sonidos.

Que en ambas partes encontremos la perfección fundamental de los elementos en una estricta conmensurabilidad, que sería lo ideal, obliga a una comparación entre la terminología que usamos y la dominante. He encontrado en Schelling la expresión "existencia sin defecto" y me la he apropiado, aunque Schelling no la haya deducido del mismo modo que yo y tal vez no signifique lo mismo. La palabra que expresa esa fórmula para Schelling es lo *bello* y para mí lo *ideal*, pero es lo mismo. No tengo nada en contra, por una parte, porque de este modo queda claro que, por ideal, no entiendo lo ideal universal, que es una representación completamente vacía. No pretendo suscitar un equívoco, sino que, por dos motivos, prefiero, a la indicación de la expresión "bello", la mía, determinada de modo que por "ideal" sólo se entienda la dirección hacia

el tipo puro del ser singular que habita en el espíritu humano. Por una parte, *bello* está consagrado a la naturaleza y, aplicado al arte, favorece la falsa opinión de que el arte es reproductor e imitador de la naturaleza. La naturaleza sólo proporciona lo bello de un modo disperso, que el arte reúne. Sin embargo, lo bello parcial no se puede conocer si no es en relación con lo bello total. (Por eso los antiguos reconocieron un canon, pero no una nariz o unos ojos ideales.) La fantasía tiene que haber sido productiva antes de ser reproductora en ese sentido. Por eso, lo bello reside más bien en la naturaleza e ideal es aquello que pone inmediatamente ante la conciencia el tipo puro. Lo bello es lo que, en la realidad, coincide con el ideal. El segundo motivo es que, entre nosotros, lo bello, por naturaleza, se refiere inmediatamente y exclusivamente a la forma y sólo se corresponde con el movimiento en la medida en que éste se adhiere a la forma viva. Cuando se habla de sonidos bellos o de bellos caracteres, la expresión se disipa en lo universal y ya no resulta tan apropiada como cuando se habla de bellas acciones. No hay que preocuparse ahora por encontrar indicaciones específicas del ideal en los distintos dominios principales del arte; basta con prever que no podremos evitar el uso del término "bello" en el dominio de las artes figurativas.

XXVII. Cuando partimos del hecho de que el arte imita a la naturaleza, y la mejora, para procurar la misma impresión que procura lo bello en la naturaleza, descubrimos que en la naturaleza también se da lo *sublime*, que procura un placer que no está ligado a ningún interés determinado, y que lo sublime también se encuentra en el arte. Por eso se juntan en la teoría lo bello y lo sublime. Sin embargo, ninguna explicación podría justificarlo, pues resulta imposible encontrar una oposición relativa entre ambos. Lo adecuado al arte tiene que ser único y poderse dividir en dos: lo bello y lo sublime. Pero esto no sucede. En realidad sólo sucede por un modo de proceder puramente empírico. Hemos considerado el aspecto del efecto del arte, del que procedían placer y displacer. De ambos hemos excluido muchas cosas. Hemos tenido en cuenta el displacer en general como ingrediente de las sensaciones mixtas y hemos excluido del placer todo estímulo y todo deseo. De este modo quedó el placer puro de lo sublime como colmo de las sensaciones mixtas, porque el hombre, en comparación con lo grandioso, adquiere la conciencia de su pequeñez. Pero también encontramos en ese caso lo conmovedor y lo ridículo, sin una indicación para determinar el ciclo. Algo de justo ha de haber en ello, pues los jueces en materia de arte han considerado objeto de investigación lo sublime. De hecho, el ideal debe alejarse de la realidad y representar la esencia interior no determinada accidentalmente. Pero todos los tipos son una parte del mundo y se deter-

minan en sí mismos antes de unirse al resto. Este ser determinado puede ser más o menos y, por tanto, admite un máximo o un mínimo. El mínimo de determinación mediante la unión y el máximo de autodeterminación es lo sublime. El objeto absolutamente sublime es Dios, lo que se reconoce siempre porque su autodeterminación es el fundamento de la coexistencia de las cosas. Incluso las estrellas, como mundos, son sublimes, porque llevan consigo el fundamento de la coexistencia de un ciclo determinado de criaturas. Pero, entonces, en todo género mismo, el ser determinado de cualquier ser individual estará sometido a la misma oposición y, de este modo, será sublime el hombre que demuestre el máximo del carácter indeterminable de lo exterior (*je crains Dieu, cher Abner, et je n'ai point d'autre crainte*[2]). Montañas y mares son sublimes en relación con los hombres. Lo sublime en exceso es lo salvaje, cuando la autodeterminación del individuo destruye la coexistencia efectiva de lo demás. El extremo opuesto es lo gracioso, que también es un tipo puro, aunque queda absorbido cuantitativamente en la coexistencia. Lo gracioso en exceso es lo marchito y ajado. Lo gracioso y lo sublime son los límites entre los cuales se mueve el ideal, pero no son nada fuera del mismo. Como ambos proceden del ideal, éste procede también del dominio del arte.

XXVIII. De la teoría de la perfección elemental expuesta hasta aquí quedan explicaciones por dar y objeciones por plantear. Primero ha de ser posible probar que la actividad artística no proviene del sentimiento inmediatamente excitado, sino del estado de ánimo recompuesto. En el estado de ánimo se produce siempre una atenuación de la excitación, que no sólo es una desaparición, cuya explicación sería negativa, sino que se ha de contar con algo positivo. En la excitación pasional sucede, en la mayoría de las ocasiones, que el hombre es arrastrado por la realidad; en la totalidad del estado de ánimo se reafirma, por el contrario, el tipo interno y puede reafirmarse también en lo externo, donde se representa ese tipo, mientras que la representación de lo real sólo tiene una relación con las excitaciones prácticas dominantes. También en esto se confirma que el arte modera las pasiones. Es una parte de su efecto natural. De la comprensión precisa de nuestra expresión se desprende que el ideal no es el mismo en general y que de este modo se determina la impronta nacional predominante del arte. No todos los hombres llevan consigo del mismo modo el tipo del mundo, que se modifica y forma por el clima, tanto en lo que concierne a la razón como a la fantasía. Si el ideal es la perfección elemental universal, tie-

[2] RACINE, *Athalie*, I, 1.

ne que serlo también en lo ligero, lo lúdico y lo irónico. Esto es así y sólo un uso distorsionado de la expresión impide verlo. Un personaje cómico no lo es en la realidad; tiene también su tipo puro, que sólo se manifiesta en el arte. Si en ambos casos extremos llegamos a la misma conclusión, debe ocurrir lo mismo en los casos intermedios. Así ocurre, incluso, con los demás efectos que quieren reproducir más o menos lo real en todas las ramas del arte. Si empezamos por el retrato, éste será una obra de arte cuando el hombre no sea representado en un momento real sino cuando sea, en el sentido que le hemos dado, idealizado. Lo mismo vale para el paisaje, que en realidad siempre es un retrato. Cuadros de una época determinada, que sólo sean retratos, serán, en cierto modo, obras de arte inferiores; en general lo serán los cuadros que representen acontecimientos determinados y no puedan entenderse sin marbete. La eminencia de la pintura histórica reside, sobre todo, en los cuadros simbólicos y mitológicos, donde todo es ideal. La universalidad se confirma también aquí.

Pero la *perfección del conjunto* tiene que ser entendida por medio del contraste con el libre juego confuso. Éste es un tránsito indeterminado de una singularidad indeterminada al infinito. Carece de límites propios y termina con el surgir de otra actividad o en el sueño. Por el contrario, la obra de arte debe cerrarse en sí misma y contener el juego en el interior de su círculo. Para que esto suceda en el espectador tiene que recurrir a su sentido artístico. Cuanto menos sentido artístico, tanto más se aísla el individuo y convierte todo en un motivo de participación en el juego corriente. El vínculo del individuo y el todo tiene que superar la fuerza dispersora de lo individual y colaborar con las demás fuerzas para abarcarlo todo como una unidad determinada y descansar en su seno.

XXIX. Tan pronto como su arquetipo queda fijado, la obra de arte es un dato y, como otras representaciones dadas, suscita el juego confuso, que, sin embargo, a causa de su origen idéntico al de la obra de arte, se disipa. A esto se refiere lo que, en contraste con lo esencial de la obra de arte, llamamos lo *accesorio.* Por medio de esto, el libre juego debe ser detenido e incluido en una unidad con la obra de arte. La perfección de lo esencial, sin embargo, es doble. En primer lugar, *todos los elementos individuales* concuerdan recíprocamente *en la totalidad* y cada uno de ellos no puede unirse a otro sino a todo lo demás; pero, puesto que también toda obra de arte es una actividad particular de todo un dominio artístico, cualquiera puede estimular el dominio entero. Si una obra tiene en el dominio del arte una relación desconocida, nace un movimiento múltiple indeterminado, que de nuevo supera la unidad. Tiene que ser una relación orgánica. El todo tiene que unirse a la obra de arte singular de un modo sereno; por

ejemplo: cualquier momento de la mitología o del ciclo histórico-simbólico de un mundo del arte es una parte orgánica del dominio entero. Otras artes, como la música o la lírica, no ofrecen tal ciclo; por el contrario, tienen un ciclo de formas determinadas, que tienden a dar una relación orgánica a representaciones distintas, y se alcanza este fin cuando estas formas aparecen de un modo completamente positivo y cambian. Estos dos aspectos de la perfección esencial se integran recíprocamente, puesto que tienen la misma dirección. Cuanto más precisos sean los vínculos internos, menos se necesitará que el dominio completo del arte parezca orgánico. La perfección de la composición está relacionada con la elemental. Lo real, al estar igualmente en todos los vínculos, no llega a ninguna conclusión. Sólo lo ideal se encuentra una y otra vez en la obra de arte. Por ello un objeto mítico está completamente acabado; una imagen histórica, cuanto más real es, menos acabada está.

XXX. *Accesorio* es todo aquello que puede ser de otra manera o faltar sin que los elementos esenciales tengan que cambiar. Pues un elemento esencial no puede darse o modificarse sin que todo cambie. Lo accesorio no participa en la misma proporción de la significación de las partes principales. Es ridículo querer considerar simbólico cada hoyuelo y cada planta. La oposición entre lo accesorio y lo principal no es, por otra parte, absoluta. Lo paisajístico y arquitectónico de un cuadro histórico es accesorio. Puede ser ínfimo, pero podría crecer hasta convertirse en lo principal y suscitar la duda de si no serán accesorias las figuras. Todos los grados intermedios son posibles, pero algo tiene que ser siempre accesorio. En todo dominio artístico hay una diferencia de estilo: la estricta sencillez, que consiente sólo el mínimo de lo accesorio, y la rica plenitud, que lo soporta al máximo. Si lo accesorio tiene que ser una aproximación preventiva al juego carente de arte para conservarlo en identidad con la obra de arte, no se puede alejar tanto de lo real. De una acumulación de lo accesorio surge una naturaleza muerta, que, si no recibe otra tendencia ideal, por ejemplo en la iluminación o en la disposición, se encuentra sólo en los límites del dominio auténtico del arte. En la medida en que lo accesorio se aproxima a lo real por medio de la oposición, presupone lo ideal como característica de lo esencial, pues, si esto se correspondiera con lo real, aquello no sería accesorio sino orgánico. Lo accesorio y su perfección forman el extremo opuesto a la forma estricta o al contenido cíclico y entre ambos se encuentra la unidad del complejo y la idealidad del contenido.

Esto nos lleva de vuelta a la diferencia ya advertida entre *el dominio auténtico* y *el dominio inauténtico del arte.* Este último se encuentra, en parte, en el dominio de la actividad figurativa —dividido en arte en la vida y arte en las

obras—, y en parte en el dominio de la actividad cognoscitiva objetiva. En determinadas circunstancias llamamos obra de arte también a una obra científica. ¿En cuáles? Una obra científica no puede participar de la perfección elemental del arte, porque, en el dominio científico, la oposición entre lo real y lo ideal no se produce, en la medida en que las propias perturbaciones deben resolverse en lo necesario. Pero puede tener la perfección de la construcción, no sólo en el aspecto sistemático, sino en el artístico, en la medida en que, para disponer la contemplación de la relación de cada uno de los elementos con el conjunto y del conjunto con cada uno de los elementos, éstos han de alcanzar cierta plenitud. Una obra semejante se llamará obra de arte cuando realmente esté acabada en sí misma y no remita a lo demás, como suele suceder. Lo contrario sucede con el arte en la vida. Ni un hombre en particular ni una acción en particular pueden aislarse y formar algo acabado en sí mismo. La analogía procede del extremo opuesto; a saber: la vida se parece más al arte cuanto más protegida está de las perturbaciones de lo presente y más se desarrolla el tipo puro. Toda aproximación al arte depende del ideal. El arte en la obra es accesorio, en parte, por el contenido, que, como en toda auténtica obra de arte, sólo es accesorio, y, en parte, por su disposición, porque la misma cosa pensada podría ser una auténtica obra de arte. En este último caso se da una elevación de las obras no artísticas, que se ven como el lugar de la obra de arte. En el primer caso, se pierde el arte en un dominio ajeno y se registra un tránsito constante.

XXXI. Una vez reunido cuanto se puede decir en general del arte, podemos comparar de un modo más completo que antes nuestro punto de vista con las perspectivas opuestas. Podemos tomar como hilo conductor los tres conceptos (que no construiremos ni deduciremos aquí) de lo bello, lo verdadero y lo bueno, que se refieren de igual modo, el primero, al arte, el segundo a la actividad cognoscitiva y el tercero a la formativa. En este paralelo, "bello" no puede significar la perfección elemental, sino que debe señalar la expresión de la identidad de ambas perfecciones. Al menos en la comparación tendríamos que partir de aquí. Si "bueno" es la expresión para la perfección de toda actividad formativa, no puede hallarse en ella nada que no sea objeto del arte. Puesto que como fundamento de ambas actividades está el mismo tipo, la actividad artística tiene que producir también el bien en este dominio. Del mismo modo, "verdadero" es la expresión de la perfección del conocimiento. No puede haber nada en el conocimiento que no sea un objeto del arte y, puesto que el mismo tipo es el fundamento de los dos, el arte tiene que producir también lo verdadero en este dominio. Pero lo verdadero y lo bueno sólo pueden existir y conocerse en una conexión universal. La obra de arte, sin embargo, carece de

esta conexión y, cuando la genera, se aleja del goce y del juicio artísticos. Lo mismo sucede cuando se quiere procurar la unidad de un carácter o la línea de desarrollo de un objeto natural representado en un momento particular. Por eso, en el arte sólo se da la *apariencia* de lo verdadero y lo bueno. Pero en esta doble apariencia se pierde también por completo el concepto de lo bello. Pues el arte no puede representar otra cosa que los objetos de la actividad cognoscitiva y formativa. Este rasgo no impide que lo representado conforme al arte sea un arquetipo en relación con las ideas de lo bueno y lo verdadero ni que todo lo que en la realidad ocurra singularmente sea, en cuanto singular, sólo una copia. Cuando se dice que el arte es la producción inmediata de lo absoluto y se le quiere elevar por encima de la ciencia y la virtud, hay que volverlo a considerar y decir que el arte siempre produce singularidades que no están unidas entre sí como símbolo de lo absoluto. La actividad cognoscitiva y la formativa cumplen su cometido mediante una continua aproximación, en la cual las singularidades se unen recíprocamente formando una serie; el arte también cumple el suyo mediante una aproximación, pero en una infinita repetición de lo singular y de lo aislado. (Cuando hablamos de un mundo del arte y de una comprensión de lo singular por medio del conjunto de ese mundo, se trata de una comprensión secundaria, histórica y crítica; pero, en lo inmediato, todo es considerado y gozado en sí mismo.) Si se dice que todo en el arte es apariencia, para rebajarlo con ello respecto a otras actividades, habrá que disentir de nuevo y pensar en la fuerza arquetípica de lo singular en comparación con otros singulares. Se llega a lo mismo si se presta atención a lo contrario. El contenido del arte y el de la ciencia son el mismo, pero la ciencia es receptividad y el arte es productividad. En la ciencia todo, en tanto que inventado, es sólo hipótesis, y tiene que perder la apariencia de la invención si debe convertirse en conocimiento. En el arte todo es para sí, en la medida en que es algo inventado, y, cuando no es inventado, sólo puede ser el anexo de otra cosa. Incluso así el contenido del arte y de la actividad formativa (de sí misma y del mundo) es el mismo. Pero, en la actividad formativa, todo lo singular está, si no recíprocamente condicionado, en una conexión universal y adecuada a un fin. En el arte, por el contrario, todo es expresión carente por completo de finalidad. La auténtica esencia del arte es inventarse a sí misma, en relación con la totalidad, pero sin finalidad alguna.

XXXII. Una vez encontrado todo lo que pertenece a la unidad, hemos de buscar los principios de la multiplicidad o el contraste, antes, desde luego, de tratar de construir las artes particulares, sobre todo, aquellos principios que las recorren. Habíamos encontrado algunas de ellas al buscar la unidad y a ellas se unen las demás. Sobre todo el contraste de *antiguos y modernos*, que se une al de

lo sagrado y el juego. Ya se ha advertido que en todas partes se encuentra una diferencia, puesto que la producción puede referirse a la idea de la divinidad o a la idea del mundo. La relación entre ambas ideas no ha sido establecida por la reflexión filosófica y no puede ser debatida aquí. Pero de la afirmación de la divinidad depende una oposición sucesiva entre lo serio y lo lúdico. Igual que en lo sagrado se destaca la revelación de lo divino a lo humano, en lo lúdico lo particular se libera de lo universal y se revela lo meramente terrenal del hombre. Por el contrario, donde lo espiritual se acrecienta sobre lo material, lo espiritual puede perderse en tránsitos imperceptibles. Los dioses, lo más elevado del arte antiguo, son naturalezas singularmente determinadas. Si no los consideramos un sistema, el arte es caótico. Si los sistematizamos, todo está recíprocamente condicionado y forman un mundo. El arte moderno tiene en su lugar la historia sagrada, en la que la naturaleza singular como tal retrocede —ni siquiera Cristo, como naturaleza singular, está determinado por completo— y sólo hay momentos de la revelación de lo eterno. Los dioses son objeto de burla y el elemento de disolución atraviesa toda la mitología. En la poesía moderna, los mayores artistas unen en un sola obra los elementos sagrados y los irónicos, aunque sean estrictamente distintos. Podríamos decir que este contraste no va más allá, sino que sólo afecta al arte occidental, pero comprendemos el arte oriental lo suficiente como para incluirlo en nuestra teoría. Podríamos decir, sin embargo, que su poesía, que tan clara resulta para nosotros y que nace de una indiferencia indeterminada de Dios y el mundo, es, en cierto modo, la madre de ese dualismo.

XXXIII. De estas señales distintivas fundamentales dependía en la antigüedad la preferencia por lo natural o el retroceso de la libertad, al revés que en el arte moderno. Podría decirse que en el arte antiguo se representaba menos la naturaleza que en el moderno. No había pintura de paisaje ni descripción práctica de la naturaleza. Pero, puesto que el hombre se representaba como naturaleza, la naturaleza inferior desaparecía frente a él. Puesto que entre los modernos se representa al hombre como libertad, el arte moderno usa la naturaleza externa como contraste. En la antigüedad el hombre era un producto de la naturaleza y la acción un suceso. Por eso la némesis estaba unida al mundo, pues no era otra cosa que un oscuro impulso hacia el equilibrio. La justicia poética, en la que se daba una potencia inferior y otra superior, estaba unida a Dios, porque cada hombre se atenía a una medida absoluta. Este contraste no atraviesa todas las artes del mismo modo, pero cuando menos se manifiesta en las artes, más lo hace en la relación de las artes entre sí; por ejemplo, preferencia de la escultura en la antigüedad y atraso de la pintura, al revés que en el arte moderno. Esto es

así porque en la escultura el hombre parece mayor que en su verdadera naturaleza, mientras que en la pintura, a causa del interés por la luz, desaparece en la naturaleza universal; por el contrario, puesto que la pintura no aísla, es más apropiada para los momentos en los que se representa la libertad. Todo lo demás queda reservado a las artes particulares, principalmente a la poesía.

Otro contraste se desarrolla en la ya advertida pluralidad de momentos principales del arte; a saber: el estado de ánimo productor, el arquetipo configurador y la ejecución representativa. Los dos primeros constituyen la invención, y el don de la invención como *quantum* es la *genialidad.* La habilidad en la ejecución como *quantum* es el *virtuosismo.* Surge aquí un contraste en las obras de arte. Si se esboza una invención sin virtuosismo, que es olvidado conscientemente, surge un *boceto.* Un esbozo no es una obra de arte completa sino una preparación, que espera el momento de la ejecución. Si sólo se tiene en cuenta el virtuosismo, con una consciente y querida falta de invención, un trabajo semejante no puede llamarse una obra de arte autónoma, sino que la intención sería ejercer un virtuosismo determinado en beneficio de una invención futura, y así nace un *estudio.* En la relativa identidad de genialidad y virtuosismo la *obra* es pura. Pero también en ella se halla una duplicidad, según que el estado de ánimo contenido irrumpa de lo interno de tal modo que no sea perceptible indicio alguno de una causa extrínseca: la *obra libre,* o que esta causa predomine: la *obra de ocasión.* Suele considerarse esta última un género absolutamente subordinado, aunque injustamente. Incluso en la poesía esa influencia comienza con el drama antiguo. En la escultura, todas las grandes obras son obras de ocasión, porque la escultura sólo puede nacer de un encargo y ha de ser pensado en relación con él; sólo la pequeña escultura es libre. En la pintura se encuentra el equilibrio de ambos factores.

XXIV. Tampoco este contraste parece recorrer todas las artes, pues la pintura es casi la única en la que realmente aparecen esbozos propios. El contraste es menos importante por sí mismo, que por permitir la división de las obras auténticas según la ejecución sea sabiamente descuidada o la invención tenga relativamente poco valor. Las primeras forman el estilo riguroso, asociado a una época y que semeja un dominio imperfecto del medio (escultura eginética, antigua pintura alemana); las otras, el estilo refinado. La invención misma se divide en dos momentos: el que se vuelve hacia el arte determinado o momento técnico (motivos) y el que se vuelve hacia el estado de ánimo, habitualmente llamado lo "poético" de cada arte, aunque no sea una expresión precisa, pues en la poesía tiene lugar esta misma duplicidad de la invención. Este momento espiritual se refiere a lo que es idéntico en todas las artes, y sólo esto se llama lo

"poético", porque habitualmente se piensa que la poesía es el arte más potente. Eso es propiamente lo simbólico, aquello por lo que lo singular se convierte en una representación de lo universal determinado, donde se refleja el estado de ánimo. Los aficionados que se comportan indiferentemente en todas las artes son atraídos en su mayor parte por este momento y les parece que el arte determinado existe sólo por eso. Los artistas son atraídos en su mayor parte por aquello que condiciona el arte determinado. Por eso el juicio de unos y otros sobre las obras singulares se diferencia tanto.

Al cabo, hemos de tratar de situar a las artes mismas en un esquema. Sin este cometido no habrá una teoría general, que sólo puede comprender lo diferente a partir de lo idéntico y, por tanto, sólo mediante la comparación de un arte con otro. Es bastante verosímil que haya un esquema semejante, porque en general se producen una y otra vez las mismas artes, de las cuales se da un mínimo en todos los mundos del arte, y no nacen otras nuevas. Desde luego se ha intentado aquí y allá alcanzar en las bellas artes algo que sólo es casual (el arte de cabalgar, el arte de la jardinería y las artes geodésicas). Pero sólo son tránsitos del auténtico dominio del arte al inauténtico. Se podría fijar el criterio de división por una oposición externa o mejor por uno interno. Obras que proceden por sucesión y obras que se dan simultáneamente. Esto parece que atañe a la vieja distinción fundamental según la cual la música y la mímica irían aparte, pero en el fondo se refiere también a la poesía, cuyas obras sólo están presentes de una vez en la memoria.

XXXV. Sin embargo, esta diferencia es sólo aparente. Pues una estatua y un cuadro están presentes de una vez, aunque su contemplación sea sucesiva, y la poesía y la música no lo están del mismo modo, aunque siempre queda una impresión completa. Este contraste es, pues, secundario. Otro intento ha sido el de dividir las artes por los órganos con los que se percibe. La escultura y la pintura por los ojos, y también la mímica; la música y la poesía por el oído. De las primeras, la pintura y la mímica se perciben sólo por los ojos, la escultura también por el tacto. Así se dice que la música es sólo para los oídos y la poesía también para el entendimiento. Pero las otras artes no pueden percibirse por un solo sentido, mientras que su contenido simbólico sólo puede serlo por el entendimiento. Tampoco se puede decir, ni siquiera modificando la división, que las demás artes se perciben con el intelecto por medio de un sentido y que la poesía sólo por el entendimiento, pues la poesía necesita oído y posee un inseparable elemento musical.

Me parece que la división de un objeto procede del mejor modo en relación con la manera en que el propio objeto ha quedado aparte del dominio ge-

neral. La actividad artística, que por sí misma es formativa, procede contra la actividad figurativa, según el aspecto subjetivo del conocimiento y según el conocimiento no momentáneo, sino constante, y, en una parte, se exterioriza por medio del opuesto momentáneo; es decir, el sonido y el movimiento (la música y la mímica), y en parte por medio del aspecto objetivo del conocimiento (artes figurativas y poesía). Esto coincide con las diferencias más acusadas que ya hemos encontrado y exige una observación más atenta.

1) El fundamento de toda actividad formativa es cognoscitivo, pues cuando el estado de ánimo trasciende a actividad cognoscitiva, trasciende también a actividad formativa, aunque carente de finalidad. Su fin externo es también la aproximación al sentimiento auténtico y a la actividad auténticamente formativa.

2) La duplicidad de la música y la mímica parece casual. Pero toda exteriorización es una manifestación y presupone la contemplación. Sólo hay dos medios para esa manifestación: el aire y la luz. Que se den, y por qué, estos dos medios es una cuestión puramente física. Mediante la luz el hombre se manifiesta constante en la forma. Por eso la manifestación artística es sólo una modificación en la forma. En el aire no es constante, por eso la música es inmediatamente productora.

3) La duplicidad de arte figurativo y poesía es la duplicidad de la imagen y el pensamiento. La poesía, en cuanto imaginativa, se opone a lo científico en general, pero sólo porque la poesía produce pensamientos que sólo quieren ser imágenes, manifestaciones de lo singular de determinadas imágenes. Del mismo modo, las imágenes de las artes figurativas quieren ser pensamientos, pues el contenido simbólico sólo puede ser pensado.

XXXVI. La oposición principal reside en que algunas artes se acercan, sobre todo, al surgir del sentimiento inmediato, mientras que otras, mediante el conocimiento productivo, cuando éste es representado, se acercan más a la actividad formativa. También este contraste es relativo, de modo que lo uno es mínimo en uno y el otro lo es en el otro. La mímica configura en el cuerpo la expresión de la libre actividad espiritual como gracia y levedad. La música forma todo un mundo de sonidos en parte con la voz, en parte con los instrumentos, un mundo que no existiría sin esta actividad artística. Incluso al revés: la pintura representa cada acción en un momento, del que han de desarrollarse progresiva o retrospectivamente los demás; es decir, en cada figura se halla la fórmula para una serie de movimientos que el espectador se presenta. Lo mismo ocurre en el paisaje, una serie de momentos iluminados, una música de colores, que se presentan como sucesión. Lo mismo vale para la poesía, aunque de otro modo. La poesía tiene en sí, como ritmo y tono, lo que es semejante a la inmediata expresión del sentimiento, además de desarro-

llar por sí misma la serie de sensaciones y movimientos. Gracias a esta relación de integración mutua comprendemos el impulso de las artes a unirse, de la que hablaremos a continuación.

Antes he de examinar la división especulativa propuesta por Ast. Afecta a nuestra diferencia que la plástica se manifieste como esencialidad y la música como particularidad. Pero suscitamos la confusión si llamamos realista a la plástica e idealista a la música, pues ¿en qué sentido la música sería ideal sin serlo la plástica y en qué sentido sería la plástica real sin serlo la música? Además, la coreografía tiene que ser la identidad real de ambas y la poesía la identidad ideal. A la poesía, Ast la llama también intuición absoluta o espiritual. Entonces la música, como simple ideal, tiene que ser también absoluta. Pero ¿en qué sentido la coreografía sería más real que la poesía y la poesía más absoluta que la coreografía? ¿En qué sentido la música sería, como absoluto, más perfecta que la plástica? La plástica y la música, que representan el contraste simple, serían artes elementales, mientras que la coreografía y la poesía, como mediaciones de aquéllas, serían más potentes. Pero ¿quién otorgaría a la coreografía un predominio semejante sobre la plástica y la música, y cómo podrían las artes más potentes retener el impulso a unirse a las elementales? Habría que pensar en las artes elementales como en artes de acompañamiento.

XXXVII. La perspectiva de Schelling. División principal en artes figurativas y discursivas según la materia y el lenguaje. Pero ¿cómo se coordinan ambas, si el lenguaje presupone la materia y, en consecuencia, es la identidad de los dos y de un tercero, y sólo el aspecto externo del pensamiento? El lugar de la música parece igualmente ambiguo, pues difícilmente la podemos situar entre las artes figurativas y, en caso de necesidad, podríamos considerar el mero sonido como lenguaje no desarrollado. Esto último parece suceder hasta cierto punto; pero lo primero prevalece, pues la luz y el sonido, contrapuestos en el dominio de la materia, se revelan como pintura y música, y la plástica está por encima de ambas como unidad, no de luz y sonido, sino de la unidad ideal y real que tales artes representan. Aquí hay algo confuso en la forma. La poesía se enfrenta a solas a la plástica, y no hay nada que sea, respecto a la poesía, lo que la música y la pintura son para la plástica. Sin embargo, ambas se consideran esencialmente iguales y se diferencian sólo en la forma, lo que no es fácil de comprender y a lo que no se corresponde su desigualdad en lo que respecta al alcance de sus productos. Esta perspectiva sufre también por el hecho de que se contrapongan lo bello y lo sublime y que se llame poética en todas las artes a la invención. La unión de las artes no se puede comprender con esta perspectiva, pues la plástica y la poesía no se unen y la música falta por completo.

La unificación de las artes lleva igualmente a la diferencia entre el arte antiguo y el moderno, pues esa unión es distinta en cada uno de ellos. Puesto que todo arte particular adopta formas distintas en uno u otro, habrá que pensar que sólo se pueden comprender recíprocamente. Los principios provienen, sobre todo, de lo dicho más arriba. La música y la mímica se corresponden naturalmente de tal manera que ninguna queda superada por el hecho de que se constituyan como un arte particular. Ambas atraen hacia sí las dos ramas principales para completar cada una de ellas su mínimo. Se hacen figurativas y representativas, de modo que se haga uniforme lo que en cada una de ellas es sucesivo.

En el arte antiguo encontramos un impulso mayor de las artes a reunirse, y en el moderno un impulso mayor a separarse. La música entre los antiguos casi nunca está sola. La poesía casi nunca está sola. Entre nosotros, la gran música está sola; concierto, sinfonía y poesía están siempre solas, la lírica es llevada a la música casualmente y del mismo modo se representa lo dramático, casi nunca sin pérdida.

XXXVIII. Si tenemos en cuenta las diferencias de modo particular, parecen fundarse en la casualidad. La música instrumental no habría podido surgir entre nosotros como lo ha hecho si los instrumentos no se hubieran multiplicado mediante la perfección de las artes mecánicas. La recitación mímica de la epopeya era necesaria porque, de lo contrario, a causa de la falta de libros, no habría sido conocida. Que, entre nosotros, la representación del drama suscite escaso interés se debe a que la vida pública ha llegado a su fin. Sin embargo, si lo consideramos todo, tendremos una fuerte inclinación a preguntarnos si las diferencias fundamentales entre ambos mundos del arte no podrían explicar estos fenómenos. En el mundo del arte moderno domina el vínculo con la idea de la divinidad y, puesto que esta relación es absolutamente inmediata y puede surgir de cualquier aspecto particular, hay una fuerte tendencia al aislamiento. Los antiguos expresaban su idea del mundo en el ciclo mitológico. Esto era así en todas las artes y, por ello, parece más fácil que la elaboración del mito en una de las artes fuera recurrente en otras. Puesto que el mundo consiste en general en la mezcla de las diferencias, hay aquí un principio de combinación. Las artes de la sensación se unen por naturaleza y tienen que estarlo, si se acercan a la expresión del sentimiento inmediato; en el arte moderno se dispersan por la tendencia al aislamiento de la música. Por eso la mímica retrocede, al no poder aislarse. Entre los antiguos predomina el ciclo mitológico en las artes figurativas y discursivas. Entre los modernos, la historia simbólica no ha tenido el mismo valor y sólo predomina en la pintura. Los antiguos sometían la pintura a

la arquitectura y en los edificios sagrados se unía a la plástica. En general, prevalecía ésta y retrocedía aquélla. La pintura que podía transportarse entre los antiguos era pequeña, mientras que entre los modernos es destacable. Galerías de cuadros. Infinidad de objetos para la pintura histórica con menos interés y comprensibilidad. Los artistas se mezclan entre nosotros en todo, pero en cada actividad pertenecen sólo a un arte aislado.

XXXIX. Según lo dicho, la diferencia fundamental puede reducirse, sobre todo, al hecho de darse, en la antigüedad, un ciclo mitológico del que nacía la restricción de cada arte para sí mismo y a la falta de algo semejante entre los modernos, lo que provoca que cada arte sea infinito para sí mismo. En la música no se manifiesta lo cíclico, pero las propias formas determinadas se encuentran unidas a las formas cíclicas. La plástica no habría podido predominar si, precisamente a causa del ciclo, cada objeto no hubiera sido comprensible por sí mismo. La relegación de la pintura parece que ha de ser atribuida a una particularidad orgánica, arraigada incluso en lo social. Resulta más claro en la poesía, en cuyo ámbito no se opone nuestra tragedia a la tragedia antigua, sino, evidentemente, la novela. Pues nuestra tragedia también es romántica, los personajes son el tema principal y nuestras formas intermedias lo demuestran con claridad. Si imitáramos el drama antiguo, nos sentiríamos en un dominio ajeno y no lo trataríamos con justicia. Pero la novela lleva consigo la infinita multiplicidad de la manera más clara. También habla claramente a favor de esta perspectiva el hecho de que con la decadencia de la mitología decayera el arte antiguo. Nacen luego la epopeya imitadora, las historias de amor, que se acercan a la novela, y en la plástica los géneros imaginados más tarde, aproximaciones netas al arte moderno. Si tenemos en cuenta nuestra división principal de las artes, encontramos un punto donde podemos fijar la oposición. Puesto que los caracteres atraviesan todas las artes, tienen que reflejarse en la división. Y es obvio que las artes figurativas y discursivas de los modernos se acercan a la música, porque, en general, el carácter se hace intuición en una serie de momentos, es decir, en el sentimiento cambiante, mientras que la música de los antiguos se acerca a la objetividad de las artes figurativas y discursivas. El tipo general del arte moderno es musical, subjetivo; el tipo general del arte antiguo es plástico y objetivo.

Puesto que todas las artes, en cada uno de estos mundos artísticos, están en una situación distinta, no se puede dar el mismo tratamiento en relación con este objeto. La música y la pintura tienen que ser tratados desde el punto de vista moderno, porque el antiguo era imperfecto y sabemos poco de él; la plástica sólo desde el punto de vista antiguo, porque toda la moderna es imita-

ción; la poesía, sin embargo, tiene que ser tratada de doble manera, porque la remisión de las formas modernas a las antiguas es sólo aparente y suscita equívocos. Siguiendo este orden, mejor comenzar por el lado subjetivo, y dentro de éste con la mímica, y terminar por el objetivo, con la poesía.

Habría que preguntar si no deberíamos anteponer algunas cosas comunes, en parte sobre el procedimiento mismo. Éste sólo puede ser el mismo en la medida en que distingamos en el arte lo elemental y lo orgánico y lo antepongamos de modo natural. Lo elemental tendrá en todo algo semejante en la relación de lo idéntico con lo diferente y, por tanto, se formará una analogía que no podemos presuponer en los géneros. Por otra parte tenemos lo que respecta al surgimiento de las diferentes artes de un impulso artístico. Aquí encuentra su lugar una división que había sido rechazada; a saber: según los órganos mediante los cuales cada una de las artes representa sus objetos y los órganos correspondientes mediante los cuales se perciben sus obras. El predominio de uno sobre otro en relación con el organismo entero determina la dirección artística de cada obra singular.

XL. El órgano productivo de la *música* es la voz, no la externa, que canta, sino la interna, que resuena y que, en su productividad, comprende todas las diferencias cualitativas de los sonidos. Le corresponde el oído interno, que por sí solo fundamenta la receptividad como acompañamiento crítico. El impulso universal del arte se convertirá en música sólo mediante la unión con este órgano, y aquel en quien no resuene y no se convierta todo en sonido, no será nunca músico. El órgano de la *mímica* es la ágil flexibilidad del cuerpo que se hace expresión del alma. Sólo quien la posea en un elevado grado podrá convertirse en mimo. En cierto grado este órgano es innato en todos, como los demás. Por eso muchos, que participan de ello en cierto grado, lo disimulan, sin ser propiamente artistas. A ambos pertenece un alma capaz de conmoverse con facilidad de tal modo que se dirige preferentemente a la expresión natural del sentimiento. Los hombres especulativos no son músicos ni mímicos. Músicos y mimos tienen algo en común, el sentido del ritmo y, por ello, son sensibles recíprocamente. Tomando en conjunto a los *artistas figurativos* tendríamos que poner el ojo como órgano de escultores y pintores, pero sólo es un órgano perceptivo preparatorio; el productivo es en ambos casos la fantasía configuradora. Pero el *pintor* no pinta figuras que no estén iluminadas y coloreadas. Su representación es la coexistencia de las figuras en la luz y no se puede dirimir cuál es el tema principal: la figura o la luz. El *escultor* produce figuras singulares y, por ello, no procede como el pintor de la superficie hacia fuera, sino hacia dentro. Su cometido principal es mostrar la vida en la figura, el contorno bajo

las vestiduras, y bajo el contorno, el juego de los músculos. Quien no tenga esta sensibilidad no será escultor. Ojo y corazón tienen que dirigirse a esta expresión de la vida. (Por eso la escultura es intrínsecamente más satisfactoria que la pintura y no se podría relatar con la misma verosimilitud que un pintor se enamorase de su cuadro, como Pigmalión de su estatua.) Por el contrario, el pintor rinde culto a la luz, que ha de renacer espiritualmente gracias a él, aunque en relación con una figura animada. Fracasará en su arte cuando desaparezca la determinación de sus figuras y juegue con meros efectos luminosos, y también si dispone sus figuras unas junto a otras sin mediación de la luz, como si hubiera copiado una estatua. El órgano de la *poesía* es el lenguaje, es decir, el pensamiento que se ha convertido en sonido (de ningún modo el entendimiento, que pertenece a todas las artes, igual que el sentido pertenece a la poesía, pues en el arte en general, la diferencia entre la razón y la sensibilidad tiene que desaparecer para convertirse todo en razón sensible). El poeta se expone, como el pintor, a la duplicidad: si se limita a jugar con la música del lenguaje, fracasará en su arte, y también si se limita a comunicar sus pensamientos y calla el lenguaje.

Tiene que fracasar el intento de sistematizar esta división mientras no tengamos una ciencia natural más especulativa. Lo que se podría obtener sería la intuición de que las artes provienen de la naturaleza precisamente así y no son posibles otras. Sabíamos ya lo primero y sólo queda lo segundo, que sería saludable contra las frecuentes pretensiones de ampliar el estricto dominio del arte. De tales pretensiones tendremos algo que decir en más de un lugar desde nuestro punto de vista empírico. Si a cada una de las artes pertenece el impulso universal y el órgano especial, parece que a todas les corresponde una duplicidad, según que domine uno u otro. Ambas formas son igualmente posibles. El impulso universal es lo interno, y podría decirse que lo interno crea lo externo; el órgano especial es lo externo, y podría decirse que lo externo despierta a lo interno, en analogía con la relación de la libertad con la necesidad y de la espontaneidad con la estimulación. Pero de aquí han de surgir fenómenos distintos.

XLI. Puesto que, en general, el primer germen de la invención procede del motivo intelectual original, mientras que la elaboración posterior y la auténtica ejecución proceden de un motivo orgánico, es natural que, si domina lo primero, prevalezca la invención original y que, si domina lo segundo, prevalezcan la modificación y la ejecución. Tan natural es, que, si consideramos el arte según su aspecto intelectual, el motivo intelectual sea original y que, con otra perspectiva, lo orgánico se despliegue paulatinamente. Ningún arte posee desde el

principio todo su dominio externo. En la pintura el claroscuro y la perspectiva nacen tardíamente, en la música la multiplicidad de los instrumentos, en la poesía la sencilla armonía de la versificación y la multiplicidad del metro. Donde esto parezca ser de otro modo (por ejemplo, en Homero) se ha de estar seguro de que no tiene que ver con el principio. El primer desarrollo consiste en una serie de invenciones, más o menos unidas entre sí, condicionadas por el mismo punto de vista y las mismas excitaciones. Luego sigue el desarrollo orgánico, con el retroceso de la genialidad en el aspecto espiritual. Las invenciones se modifican en la medida en que lo orgánico se manifiesta en ellas. Incluso se introducen invenciones nuevas, pero más débiles. Cuanto más retroceda el motivo originario, más rápidamente el virtuosismo se convertirá en afectación mecánica. En esta oscilación se resuelve el tipo histórico y un segundo florecimiento en el mismo espacio histórico sólo puede ocurrir si se da una nueva fructificación espiritual, que, mientras subsista la afinidad de todas las funciones esenciales, difícilmente se producirá sólo para el arte. Siguiendo esta pauta se puede medir la determinación de los diferentes pueblos para las diferentes artes.

SEGUNDA PARTE

EXPOSICIÓN
DE CADA UNA DE LAS ARTES

Introducción

Según la división y el orden ya expuestos, comenzamos con aquellas artes que se atienen a la expresión natural del sentimiento inmediato. Estas artes han logrado, como las otras, una existencia autónoma. Aunque en el arte moderno la música se ha desarrollado de manera independiente más que en el arte antiguo, está ligada a las demás artes más que otras entre sí. En unión con las otras artes no son éstas las que dominan, sino las que sirven. Lo que se deduce de esto es que el arte completo sólo se encuentra en la identidad entre las artes. Las artes tienden a esta unidad porque el impulso artístico originario no es específico de ninguna de ellas, sino que se extiende igualmente a todas. Ya que estas artes se inclinan al sentimiento inmediato, es necesario reflexionar sobre el hecho de que este último, por sí mismo, no trasciende el conocimiento, sino la acción (lo que lleva fuera del campo artístico) o se consume en sí mismo, esto es, cede el paso a nuevos momentos. Por eso, esta tendencia en el ámbito de las artes sólo puede ser receptiva. La representación está unida al sentimiento y lleva por sí misma el impulso al sentimiento. En las artes de la representación, que son las que predominan, la tendencia es productiva. Se podría pensar que es más apropiado aplazar la exposición del primer tipo de artes hasta que sean conocidas aquellas artes que se sirven de ellas.

Pero la representación general de estas últimas está ya presente y, por otro lado, de acuerdo con el hecho de que se comienza con lo elemental, debemos comenzar por las artes de acompañamiento, que son sólo elementos, y que se convierten completamente en sí mismas cuando son consideradas en unión con las otras. Estas artes también son las primeras desde un punto de vista histórico, porque emergen siempre primero ante nuestros ojos de lo carente de arte.

Primera sección

LAS ARTES DE ACOMPAÑAMIENTO

MÍMICA. Siguiendo la analogía, entre las artes de acompañamiento, la mímica debe constituir el punto de partida, porque no tiene una existencia autónoma, sino que, en el caso de que constituya el tema principal, ha de apoyarse al menos en la música. Cuando la mímica se presenta sola se considera un ensayo, pero no la verdadera ejecución.

El elemento esencial de esta arte es la representación del estado de ánimo por medio de movimientos corporales producidos libremente. Algunos desprecian la mímica porque la consideran un mero accesorio de la expresión involuntaria o del arte dramático, aunque se equivocan. Otros distinguen entre dos artes: la mímica y la coreografía. Pero la diferencia reside en que en la mímica, arte gestual, el acto aislado es más significativo, lo que da la mayor importancia al rostro, mientras que en la coreografía es más significativo el conjunto de movimientos, lo que da precisamente más importancia a los pies, y también en que, en la coreografía, la belleza de la forma aparece más en ese elemento singular que en la mímica se desarrolla relativamente en el conjunto. Por eso las consideramos una sola y las miramos como artes que pasan de una a otra y viceversa, como apartados subordinados a los que sólo podemos acceder después de considerar su aspecto elemental.

La esencia consiste en la representación a través del movimiento corporal; por tanto, ¿es el movimiento el elemento del arte? Aquí se da, sin embargo, una oposición entre el movimiento verdadero y propio y la inmovilidad como función del movimiento. La inmovilidad es lo que queda del movimiento, el movimiento es lo que nace de la inmovilidad. Puesto que el arte se compone de ligereza y estabilidad, el canon fundamental es el siguiente: la inmovilidad debe ser tal que el movimiento surja con facilidad y armonía entre uno y otra; además, el movimiento debe ser tal que pueda fácilmente convertirse de nuevo en inmovilidad, ese tipo de inmovilidad que acabamos de describir. Todo lo demás es torpeza y extravagancia. El cuerpo humano no está destinado a exponerse desnudo. El atuendo es el primer complemento libre que el mismo cuerpo se da y con el cual se convierte por primera vez en algo completo. Igual que en el movimiento alma y cuerpo deben ser lo interno y lo externo, así cuerpo y atuendo deben ser lo interno y lo externo.

XLII. El atuendo es, en parte, protección y, en parte, ropaje. Lo primero se refiere a la necesidad, lo segundo a la belleza. El ropaje debe dar al cuerpo,

sin impedimento, unidad espacial en los cambios de movimiento. El movimiento mímico no puede retroceder hasta la falta de medida en el arte, aunque esta contraposición no sea rigurosa. La medida, en este caso, se muestra (como en lo que respecta al sonido y el lenguaje) con mayor o menor determinación. Tampoco puede el movimiento mímico dar lugar a movimientos que, si bien tienen en común con él el momento de la reflexión, sirven, sin embargo, a un objetivo, ni a movimientos que son ejercicios de habilidad requeridos para los movimientos que buscan un objetivo. No pueden ser gimnásticos, epidícticos ni atléticos, y mucho menos funambulescos. En realidad, los movimientos de este tipo no son movimientos representativos. Aunque aquí encontramos también estadios de transición. Entre los pueblos bárbaros, los movimientos representativos tienen ese carácter porque su conciencia aún radica en la vida corporal y no tienen otros estados de ánimo que representar que no sea el sentido de la fuerza y el bienestar físicos. Al contrario, la mímica puede presentarse en la forma de lo atlético y lo funambulesco como arte inauténtico para su embellecimiento. La mímica está presente en el campo del arte serio y en el del arte lúdico, y no lo está de igual modo en el arte antiguo y en el moderno. En el primero, todos los géneros son serios y lúdicos, pero en el moderno sólo queda un recuerdo de mímica religiosa en el arte gestual que acompaña a la predicación (que, de todas formas, necesita aparentar un carácter involuntario) y en las procesiones, que tienen algo de mímico en el andar contenido y los atuendos. Sin embargo, esto no constituye una acción acabada, sino parcial.

Como géneros fundamentales se distinguen la mímica en sentido estricto y la coreografía. Esta última representa inmediatamente el estado de ánimo (en una serie de movimientos), mientras que la mímica lo hace de modo mediato, ya que con la serie de movimientos se representa una serie de cambios de ánimo, que en su totalidad expresan el estado de ánimo. Ya que los movimientos del rostro son las expresiones más tenues del cambio de ánimo, constituyen el principio y el final de un momento de la mímica en sentido estricto, y a ellos se une todo lo demás. Por el contrario, en la coreografía lo momentáneo tiene que retroceder y desaparecer en la serie prevista de los movimientos; los movimientos del rostro no se tienen en cuenta y pueden presentarse sólo como reflejo de los otros. El tercer género, formado por la unión de la mímica y la coreografía, es la *pantomima*, que tiene la tarea de mediar entre ambas, por lo que es muy difícil. La pantomima no es una acción común de muchos actores como la danza pura, sino la acción de unos sobre otros, o sea, una verdadera y auténtica acción, que domina la mímica. Los movimientos en el espacio no son pasos, sino danza, y como tales deben ser considerados inmediatamente autóno-

mos. Esto es posible sólo en la sucesión de momentos más mímicos y de momentos más coreografiados.

1) *Coreografía.* La danza está muy difundida en todos los pueblos. Como arte debe someter a consideración el tipo interno de la movilidad del cuerpo en unión con el alma. Lo ideal también es, en este caso, el elemento.

XLIII. Los géneros fundamentales son claramente el baile de sociedad o *baile popular*, propiamente dicho, y la llamada *danza noble.* El baile de sociedad asume formas infinitamente variadas. Pero todas se pueden reducir a la oposición entre el estado de ánimo y el virtuosismo de un individuo y el del conjunto, solo o en corro. La segunda, a su vez, puede ser una sucesión de danzas, o sea, una serie de solos que forman el punto de transición, o la acción común de todos, que se puede alternar de nuevo con la primera, como en los solos de canto y el estribillo. Otro principio para la división es la presencia simultánea o la separación de los sexos. Esto último es un tratamiento de tipo más subjetivo, lo primero más objetivo. En efecto, la unidad de alma y cuerpo se modifica de manera diferente según los sexos y sólo se somete a consideración donde se neutralizan el uno al otro. (De aquí proviene el reproche de inmoralidad que se lanza al baile. Sin embargo, la discriminación estética actúa aquí antes que la moral. Puesto que el arte es un ajuste de inspiración y reflexión, se pierde cuando interviene una excitación extraña, que impide el ajuste de estos dos elementos.) Las mayores diferencias se encontrarán cuando se comparen las nacionalidades más distantes: eslava, germánica y latina. Por esto, las diferentes formas tienen un significado nacional originario y se fundan, en parte, en la constitución física y, en parte, en la manera de vivir. (El aspecto fisiológico del baile es tan difícil de comprender como el del lenguaje.) La consideración desaparece y estas formas parecen casuales y convencionales cuando tienen lugar en un terreno extraño donde se mezclan y confunden. Por ello el florecimiento de esta arte en cada uno de los pueblos particulares es muy breve. Tiene que elevarse por encima del duro trabajo que impide la elegancia y la belleza, pero sin involucrarse en el universal comercio del mundo, porque entonces se pierde la sensibilidad por la diferencia entre lo propio y lo extraño, y con ella el significado originario. Esto es lo que ha restado crédito al arte. El baile se practica peor en las cortes, donde se rebaja a ingrediente orgánico de festividad formal y no queda ni siquiera la huella del paso natural.

La danza noble debería distinguirse del baile popular por medio de la escuela más rigurosa y el desarrollo determinado de la tradición. Pero hoy está completamente en manos del teatro, que no tiene nada que ver con el elemento popular. Igual que el baile popular en sus manifestaciones menos elaboradas conserva las huellas de lo carente de arte, la danza forma en sus manifestacio-

nes excesivamente elaboradas la transición hacia lo funambulesco. Es imposible que los movimientos que destruyen totalmente la relación natural del cuerpo con la tierra y la articulación de las artes entre sí sean una expresión auténtica; no hay nada en ellos que se pueda remitir al alma y no tienen otro mérito que las dificultades superadas. Por eso pertenecen a los movimientos de tipo atlético y caen fuera del ámbito que, según conceptos antiguos, era propio del hombre libre. Además, en pocos años deforman el cuerpo, cosa que el baile no hará nunca si se practica de manera correcta. En determinadas representaciones dramáticas la escena no debe excluir la danza, que pertenece al sujeto y se integra en el coro dramático, aunque la danza artística tiene en el drama aún menos derecho de ciudadanía que el aria artística.

2) *Mímica* en sentido estricto, como se manifiesta, sobre todo, en la representación dramática: representación que acompaña en las circunstancias que se revelan en el discurso por medio de elementos corporales. La dificultad de la tarea se advierte en seguida si se presta atención a la oposición entre inmovilidad y movimiento, sobre la que descansan la medida y el comportamiento, es decir, todo el aspecto artístico. Es posible observar las expresiones de ciertos estados en ciertas circunstancias y producirlas luego libremente, y también idealmente; pero si la inmovilidad es lo que resulta al final del movimiento y, más concretamente, al final de una serie de movimientos, ¿de dónde surge la inmovilidad? Por eso en su primera aparición reconocemos a pocos maestros, como aquellos que, desde hace tiempo, parecen haber sido los que ahora la quieren representar. Ayuda el hecho de que los papeles, sobre los cuales una psicología particular ofrece su justa consideración (como esquema general de la caracterización), se dividen entre los actores según el temperamento y la edad. Pero esto no puede hacer nada contra la diferencia individual y contra la transición desproporcionadamente rápida de una edad a otra. Lo primero que se muestra aquí es una clara *oposición entre lo antiguo y lo moderno.* Para nosotros, la cuestión principal es la mímica del rostro y todo lo demás es accesorio. Para los antiguos, la mímica del rostro, a causa de la máscara, pierde toda importancia a favor de los gestos. El motivo principal de ello parece ser el hecho de que, para los antiguos, lo más importante del rostro era la inmovilidad, ya que los movimientos del rostro podían ser poco perceptibles en aquellos grandes teatros donde no había anteojos. Lo que nosotros prestamos a través de la inmovilidad del rostro lo producimos con maquillaje y coloración, o sea, con máscaras temporales.

XLIV. Apenas la mímica facial se libera y domina surge, en un sentido más pronunciado, la tarea de complementar el aspecto fragmentario del personaje dramático. En efecto, ningún personaje dramático es un hombre entero. Poética-

mente no se da la vida precedente y su influjo ni las representaciones y los intereses accesorios del momento presente. En el rostro todo esto se puede y se debe reflejar, porque si un rostro no lo contiene está vacío. Esta tarea sólo se puede resolver de manera arbitraria. Por ello diversos mimos entienden el mismo personaje de manera diferente sin que ninguno de ellos se equivoque. El mimo debe añadir una segunda invención a la del poeta y ambos deben compenetrarse. Esto es mucho más fácil cuando el poeta mismo instruye a los actores, como hacían los antiguos, una circunstancia que en nuestro arte dramático no se suele llevar a cabo. En consecuencia, el propio espectador es el tercer artista y debe, a su vez, inventar. En efecto, si oímos cómo nuestros expertos interpretan la misma pieza recitada por el mismo artista, hallaremos pocas semejanzas. El arte antiguo separa más al artista y al espectador por medio de su forma de proceder. La segunda motivación de la oposición está en el predominio de la poesía en el antiguo arte dramático y de la prosa en el moderno, ya que la prosa dirige la atención hacia el rostro y la poesía la aleja. Estamos comenzando a volver a la poesía, pero aún no tiene preferencia. Los versos ingleses no son poesía por la forma, los franceses no lo son por el contenido. La prosa y el discurso libre requieren en arte un complemento, que se busca en el rostro, capaz de movimientos ilimitados, pues sus movimientos son infinitamente pequeños. La poesía está completa y sólo tiene necesidad de un acompañamiento armónico que encuentra en los movimientos de la figura movimientos susceptibles de una medida precisa. Esta arte consta de tres elementos:

1. *Mímica lingüística*, o sea, el modo preciso de proponer el discurso. Prescindiendo del canto integrado en la música, esta mímica está condicionada por el movimiento correcto de los órganos del habla respecto a la acentuación y a la entonación. Nadie puede dar un acento equivocado al propio discurso cuando lo produce inmediatamente, sino sólo cuando lo lee después de mucho tiempo o cuando al aprenderlo de memoria lo ha alejado del estado de ánimo. (La mímica lingüística significa justamente también la exposición del propio discurso. El discurso preparado ya se ha vuelto extraño. En la improvisación hay, sin embargo, algo de similar en relación con las partes individuales.)
2. *Mímica facial.* Ésta no falta del todo ni entre los antiguos, ya que los movimientos de los ojos en particular permanecen libres.
3. *Mímica gestual.*

Los tres elementos pueden manifestarse en medidas muy diversas, pero la intensidad de lo artístico tiene que ser la misma en todos. No cabe duda de

que la mímica lingüística es el punto central. En efecto, es completa en sí misma; sus tipos particulares, haciendo abstracción del habla, dan una imagen del estado de ánimo fundamental, y de su cambio, más clara que la que pueda dar todo el juego mímico facial o los gestos tomados autónomamente. La perfección consiste en la correcta relación de dos elementos accesorios con el elemento fundamental.

XLV. Los movimientos del rostro y de la figura preceden al discurso en el diálogo (que tiene que estar siempre en la base, porque el monólogo, que no se puede pensar sin pausa, se tiene que incluir en el diálogo). Tales movimientos consisten en la expresión de la impresión que causa el discurso ajeno. Los movimientos del rostro son obviamente los primeros e indican también lo más tenue. También en esto era preferible la manera antigua, porque una excelente mímica del personaje que escucha nos distrae del que habla, que es el personaje principal, y por eso estropea la unidad del momento. (En las pausas del mismo discurso se refleja la impresión que el discurso ha producido e interviene en la producción de lo que sigue. Todo momento se compone así de una parte *patemática* y una parte producida, que a su vez lleva de nuevo a una parte *patemática.*) Depende de las situaciones que los gestos se desarrollen en el discurso (lo que es natural en el estado de más excitación). Todo comienza con una acción muda, expresión inmediata del sentimiento, que está ya bajo la influencia del pensamiento que se desarrolla y que, por esto, se distingue de la auténtica pantomima. El momento supremo se produce en presencia del discurso y de los dos tipos de movimiento. Si antes predominaba en los movimientos lo *patemático,* ahora debe pasar a un segundo plano para que domine la reflexión, desde el momento en que los movimientos caen bajo el poder del discurso. Los movimientos del rostro deben haberse vuelto estables y expresar de forma tranquila el carácter dominante. En efecto, los pequeños movimientos del rostro no pueden tener lugar junto con los del órgano vocal, porque eso estaría al borde de la locura. Cuando cesa el discurso todo movimiento pasa lentamente a la movilidad, esto es, desaparece como acción callada en el punto de indiferencia relativa, desde el que se puede desarrollar después en un nuevo momento. En el transcurrir del discurso se da otro antagonismo en los movimientos, porque, como en el discurso, metro y acento retórico luchan entre sí y dividen los movimientos. La gesticulación auténtica sigue al acento retórico, el paso y el comportamiento al metro. La perfección de la recitación y la facilidad con la cual surgen y cesan los movimientos singulares es la unidad de todas estas oposiciones. Si lo que aquí es fundamental es el hecho de que todo movimiento sea apropiado a la condición espiritual que se expresa en el discurso, es-

to es un hecho de la observación que aquí no puede ser tratado. Sólo se puede observar que la cuestión tiene carácter fisiológico y por eso se debe recoger en la observación y no tiene carácter convencional, pues si lo tuviera podría aprenderse. En cualquier caso, los mismos movimientos son representados de modo diferente según los pueblos y las épocas. Estas diferencias no son invenciones arbitrarias de los artistas particulares y el juicio diferente no es un gusto suscitado artificialmente, sino que se trata de diferencias nacionales, análogas a las formas nacionales del baile. Porque, igual que la forma condiciona también la medida y se desarrolla en la transición del estado natural al arte, de donde nace la apariencia de lo arbitrario (aunque el tipo nacional se exprese también de forma artística,) también aquí hay una diferencia entre los movimientos naturales y los del ámbito artístico, si bien estos últimos son sólo formas individuales naturales transformadas por la medida. Esta transformación tiene lugar mediante una observación creativa y ésa es la senda que todos deben recorrer.

XLVI. La perfección de la recitación se mueve en los límites de las siguientes *oposiciones.* Si consideramos el movimiento en su punto medio, donde los elementos accesorios y el principal se presentan juntos, podemos advertir cierta insuficiencia de la mímica en relación con la excitación que se manifiesta en el discurso, y esto es lo *muerto*, o puede darse un exceso de movimiento, y esto es lo *sobrecargado.* Uno y otro son movimientos equivocados. El primero muestra claramente que el cuerpo como órgano no está instruido, que los movimientos no surgen sin impedimentos del punto medio interior, que es la indiferencia de lo corporal y lo espiritual; el tipo externo del ser no se manifiesta como tal, como el arte lo produce. El otro defecto podría depender de una deficiencia en la producción del pensamiento, pero puesto que hacemos depender la mímica del discurso, no puede en el ejercicio artístico impulsarse más allá de los pensamientos, los encuentre como los encuentre. El defecto puede depender, en parte, de un exceso de corporalidad, que se hace animal, como sucede en todos los movimientos sobrecargados, como gritos, bramidos, etc., del género que se quiera, que tienen algo de salvaje. Los extremos se complementan mutuamente cuando se busca sólo la vía intermedia; hace falta una fórmula positiva, que sólo puede residir en el modo en el que la unidad misma de alma y cuerpo se modifica: diferencias nacionales y diferencias de temperamento. De hecho, podríamos pensar que lo espiritual y lo corporal se dividen a su vez en interno y externo. La conjunción de uno y otro debe ser siempre igual, pero puede resultar muy diferente en su manifestación; sólo debe señalarse el impulso hacia el interno, esté en el lado que esté. Si consideramos cómo al surgir el movimiento en sus dos puntos diferenciales se aproxima más a lo in-

voluntario, mientras que en su culminación parece más bien producido reflexivamente, vemos que se puede dar un exceso en esa aproximación, a causa del cual el movimiento recae en lo *natural*, y un exceso en el alejamiento, a causa del cual el movimiento entra en lo *artificioso*. Los dos son erróneos, porque en el primer caso se pierde el carácter artístico universal de la determinación y de la medida, y en el segundo el carácter particular según el cual la expresión corporal debe ser el medio representativo de lo interno, desde el momento en que los movimientos artificiales que suscitan la apariencia de lo convencional no son expresión. Pero ambos extremos se producen el uno al otro cuando, empujados por la impresión desagradable de uno de ellos, se busca la vía de en medio. La fórmula positiva puede ser sólo ésta: en los movimientos artísticos comedidos se encuentra el mismo tipo interno que se revela en los movimientos naturales, y ningún movimiento natural debe presentarse como tal, sino transformado por la medida. La verdad de la vida real está en la falta de medida, porque la medida es una perturbación, quiero decir una perturbación de lo que la dirección singular por sí sola habría podido producir a través de la infinita multiplicidad de los estímulos entrelazados. Es verdad que hay una medida en todos los movimientos puramente corporales: paso, respiración, pulso. El impulso correcto puede modificar la medida aunque no eliminarla, pero esto sucede sólo por medio de la infinidad. La medida que había sido torcida vuelve naturalmente (lo mismo sucede con el metro y con la prosa), y ésta es la verdad del arte.

Los campos del arte más contrapuestos, lo trágico y lo cómico, parecen a primera vista encontrarse en los lados opuestos de esta división: lo cómico parece requerir mayor naturalidad, lo trágico mayor carácter artístico. En la medida en que lo cómico es un verdadero género artístico, la naturalidad es sólo una apariencia. A través de la naturaleza la representación cómica se hace trivial; debe conservar siempre la medida. A través de lo artificioso lo trágico se hace más ampuloso; debe siempre conservar la expresividad. La diferencia reside en el hecho de que la representación cómica es más distendida y la trágica más tensa, lo que no nos atañe, porque es una consecuencia de la dependencia de los movimientos del discurso. El metro trágico es, en efecto, más riguroso que el cómico. La configuración efectiva de los dos tipos de movimiento se aprende por observación y cae fuera de nuestro ámbito. (Sólo se puede decir que la capacidad de observación y reproducción exacta está condicionada por la reflexión. Sólo el que encuentra en sí mismo las semillas de todos los estados de ánimo sabrá enjuiciar y producir la expresión que les corresponde. Aunque proviene de un oscuro sentimiento, la competencia será más universal que en ningún otro campo.)

XLVII. Las observaciones hechas hasta aquí se han basado en el diálogo, aunque se considere al artista mímico un individuo aislado. La presencia simultánea de varias personas requiere la concordancia de sus movimientos, lo que podemos denominar con el término *agrupación* en sentido lato. En la vida cotidiana, los elementos de la mímica cambian cuando nos encontramos en compañía de otros seres humanos, compañía que influye en la construcción original. Sin embargo, de esta nueva exigencia no puede provenir contradicción alguna con lo que se ha dicho hasta aquí. La cuestión se resuelve mediante la suposición de que todo aislamiento es relativamente autónomo. Cada ser humano en su ser más íntimo es una mezcla de personalidad y de sentido común, y el sentido común se desarrolla gracias a la vida social. Esto podría surgir en el personaje representado al estar junto a otros personajes representados y en el artista que representa se desarrolla mediante su presencia simultánea a la de otros actores. En nuestros escenarios, lo primero tiene lugar en el sentimiento común de la *pieza*, que raramente logramos encontrar; lo segundo en el sentimiento común de la compañía de actores, la interacción recíproca. Cuanto más se separan estos dos elementos, tanto más difícil es alcanzar algo notable en el grupo. Aquí se pone de nuevo de manifiesto la dificultad de la tarea en la representación de nacionalidades extranjeras. Entre otras cosas, el grupo está sometido a aquellos mismos extremos. Cuando se presta demasiada atención a los movimientos de los otros, la tendencia se sobrecarga y la acción individual lo acusa. Si alguien le presta poca atención, el individuo podrá imponer su personalidad, pero el conjunto como tal estará muerto. Cuando se quieren establecer formas determinadas exclusivamente para el grupo se cae en el artefacto, en lo rígido, en lo convencional; por ejemplo, pirámides o elipses. Cuando uno se contenta con lo que se produce de manera espontánea, también en la vida común, se cae en lo carente de arte y trivial. No podemos llegar a todos los detalles, lo cual se reserva sólo para una teoría especial de la mímica.

XLVIII. La *pantomima* es coreografía según la forma, porque es independiente del discurso; según el contenido es mímica dramática, porque representa una acción determinada. De aquí se sigue que hay una doble consideración de la pantomima, como danza *perfeccionada* o como drama *privado de palabras*. También aquí tenemos la oposición entre lo antiguo y lo moderno. La pantomima antigua estaba separada de las grandes fiestas populares, no tenía nexo alguno con el drama y, por este motivo, no puede ser considerada un drama mudo. Sólo se daba en la vida social privada, ejercitada por bailarines que no danzaban para sí y entre sí, sino para otros. La pura danza es para el observador raramente comprensible por entero como expresión del estado de ánimo, pero el baila-

rín es consciente de su estado de ánimo. El baile popular no necesita de un perfeccionamiento similar, que se requiere cuando se baila algo ajeno. El estado de ánimo es ejemplificado mediante una historia simple a la que se une la sucesión de los movimientos. Los antiguos tomaban los temas del ciclo mitológico y, por eso, se comprendían inmediata y perfectamente. La pantomima era para ellos la cima del arte mímico, comprensible por sí misma (aun cuando, como supongo, el movimiento del rostro fuera sustituido por la máscara). En general, solos y duetos. Entre los modernos, la pantomima, en lo que respecta a la danza, no puede relacionarse con el baile popular, sino con la danza noble, con la que comparte las degeneraciones epidícticas. Esta danza hace necesaria una acción dirigida a aumentar la comprensibilidad, porque sin ella los movimientos no son expresivos. Nosotros no tenemos ningún ciclo mitológico, sino temas de invención que han de ser comprensibles mediante prolijas explicaciones textuales. Por eso, la pantomima aparece entre nosotros sobre todo como drama mudo. En el mejor de los casos, se trata de temas dramáticos bien conocidos y suficientemente simples para ser tratados así. Entonces, la pantomima puede constituir por lo menos un estudio para el artista y para el espectador. Porque en el drama los movimientos son siempre accesorios y su manifestación independiente en sentido dramático agudiza la productividad del artista y la sensibilidad del espectador. La más antigua escuela italiana, de la que todavía tenemos a Vigano, conserva esa tendencia. La más reciente escuela francesa quiere ser danza noble, pero sólo es funambulesca, y el verdadero arte desaparece entre la desmesura y el artificio. Si queremos alcanzar algo análogo a los antiguos, debemos dejar las representaciones pantomímicas, con un tratamiento más desenvuelto, al baile popular.

Consideración final. Habiendo denostado lo que en este ámbito se considera explícitamente arte (también en la mímica antigua es necesario considerar una imperfección el hecho de que condene a la inmovilidad la parte más expresiva del cuerpo), se sigue que esta arte como tal tiene un ámbito reducido y que su propio valor no se encuentra en su cima, sino donde es baile popular formado por la vida y donde se refleja de nuevo la vida. Esto sucede en la mímica auténtica cuando se figura la gracia, que consiste en la rica penetrabilidad del cuerpo y en la fácil sucesión de movimiento e inmovilidad, en los movimientos involuntarios por medio de la afinidad con el arte, y la aproximación a la medida establecida gana terreno en ese mismo grado, de manera que el discurso más encendido se aproxima a la medida. Este campo impropio del arte parece la meta última de esta actividad, pero la meta no se alcanzaría si esta actividad no quisiera mostrarse de modo independiente, porque todo lo que es relevante de algún modo lo quiere. El verdadero arte tiene sobre sus espaldas

un desmesurado campo de acción y quiere mostrarse de modo independiente para ejercer su influencia. Deberíamos comenzar a considerar nuestras intuiciones teatrales con este punto de vista y no como medios indispensables para mostrar la poesía dramática del modo más favorable. Con esta perspectiva volveremos a ella al final. Si ahora preguntamos cuál es el *principio de la genuina inspiración mímica*, por cuya presencia el impulso artístico universal se determina de esta forma, respondemos que el elevado sentimiento vital de la espiritualidad del cuerpo, de la completa identidad de ambas funciones, por medio de la cual todo lo que es corporal es sólo el lado externo de lo que es espiritual. Este sentimiento sólo puede surgir allí donde no todos los movimientos corporales participan de lo mecánico de la actividad figurativa y donde el cuerpo no se separa del alma a causa del retraerse de ésta en la actividad cognoscitiva ni se repliega en sí mismo. Por tanto, esta actividad artística se forma sólo en las obras libres. Si éstas forman la parte preponderante, entonces el arte tiene una existencia pura, como entre los antiguos. Pero si el pueblo ya está bastante diferenciado, entonces la actividad artística de unos debe ser representada para otros de manera que suscite en ellos imágenes y purifique la acción del salvajismo tosco y desmedido y el acompañamiento del discurso de la furia patética. Ésta es la condición moderna, en la que el arte se convierte más bien en escuela. Naturalmente, para serlo ha de moverse entre temas accesibles al pueblo. Este sentimiento inspirador se derrama sólo en las dos ramas principales, cuyo significado se hace claro sólo en este punto. La coreografía tiene que ver en mayor medida con la irritabilidad, porque lo que puede expresar con determinación no suele ser diferente del estado de modificación o alteración de la circulación sanguínea en la respiración. La mímica tiene que ver más bien con la sensibilidad. También aquí se ve que la pantomima, que las une a ambas, es perfecta, a pesar de su naturaleza epidíctica, ya que sólo quiere mostrar que una puede no ser obstáculo para la otra. Este sentimiento fundamental se puede desarrollar sólo cuando mediante el desarrollo de la razón y del instinto sexual se pone en tensión la oposición entre las dos funciones, de manera que se advierta la identidad básica de ambas. Los niños no bailan nunca en serio, sino por imitación; sólo pueden ser significativos en la mímica, pero siempre de forma inconsciente: la menor huella de conciencia los hace insoportables. El baile está reservado a la juventud, cuya gracia y ligereza debe traspasarse a la vida. La mímica como arte no se puede llevar a la vejez, porque la dificultad superada de imaginarse en una existencia diversa tiene un peso demasiado grande. En la duración se muestra el curso de lo que puede ser verdadero arte. Puesto que la mímica es el arte que menos se diferencia de lo que carece de él, ha tenido con razón en nuestro orden el primer puesto. Su meta fundamental es ser modelo de la gra-

cia en la vida y en ello consiste la coreografía (en la medida en que domina lo social; en la medida en que se afirma la particularidad personal, tenemos la mímica; un grupo es de nuevo lo coreografiado en la mímica). Aún nos queda por investigar cuál es su *relación con las demás artes* para encontrar los puntos de unión. Con la música está a la par gracias al carácter común. Ambas son producciones y placeres rítmicos, aunque la música esta ligada a un solo órgano y la mímica se extiende a todo el cuerpo. Se relacionan una con otra y son, cada una considerada por sí misma, indispensables recíprocamente en absoluta paridad. La plástica es afín por el objeto, pero también por el principio. Sólo la plástica puede representar en la imagen exclusiva la tranquilidad y en la tranquilidad sólo la posibilidad del movimiento; la mímica en el cuerpo viviente no puede representar nunca la inmovilidad misma, sino sólo su apariencia en tránsito de un movimiento a otro. Por el mismo motivo, la plástica debe remitirlo todo al fundamento rígido, al esqueleto, mientras que la mímica quiere someter a consideración únicamente la elasticidad. (Ambas ponen uno y otra en una relación equivocada.) La elasticidad no podría llegar al verdadero florecimiento si dejara atrás el esqueleto. La pintura, según nuestro punto de vista, tiene sólo el parecido del objeto, con la diferencia de que el objeto de la mímica es sólo una parte del objeto de la pintura. Pero la pintura se acerca a la mímica por un lado del que la plástica no está lejana, o sea, la conexión recíproca de las figuras en el grupo; aunque la pintura mire en eso más la luz que une que la facilidad del cambio, que domina en la mímica. También aquí hay complementariedad. La relación con la poesía cambia según los diversos géneros de esta última. La poesía existe sólo en la recitación y no puede prescindir de la mímica lingüística. La poesía épica sólo requiere esta mímica. Los rapsodas hacían más, pero a nosotros nos parecería que se altera la eficacia de la poesía. La poesía lírica admite y requiere la mímica gestual y la dramática también la del rostro y la danza. Paralelismo con las otras artes figurativas. Dependencia de la poesía.

XLIX. MÚSICA. Aunque la música está unida a la mímica, en parte porque el sonido, como el gesto, es expresión natural e involuntaria del sentimiento excitado, y en parte porque en ella se afirma la medida de la alegría, que es el auténtico elemento de todo arte, y también por la atracción recíproca de la común e igual capacidad de servir a la poesía, la música abarca como arte un dominio más extenso. Todo movimiento mímico debe tener su correspondiente elemento natural, sólo a partir del cual ha de ser transformado por la medida. Al contrario, la naturaleza ha desarrollado el sonido de modo muy precario. La extensión de la voz que se usa al hablar es muy restringida y ni siquiera al llorar

o al reír se alcanzan los límites de la agudeza y la gravedad. Además, el hombre ha llevado a cabo una completa invención del mundo sonoro de los instrumentos. Si queremos continuar por el camino recorrido hasta aquí debemos hacer surgir la música de lo que carece de arte y tener presentes los elementos por los que las obras de arte cobran existencia y eficacia. Antes de nada, el sonido se hace determinado y prolongado. Pero en la mera duración no se subordina del todo a medida y, por ello, aún no es un elemento artístico. En un sonido prolongado podemos admirar la fuerza y la finura del órgano vocal; el sonido se convierte en sonido mesurado cuando la mera duración se divide en secciones de tiempo, y estas partes múltiples y alícuotas lo son de una unidad temporal pensada. En este punto surge de nuevo algo sin medida cuando estas unidades no forman segmentos iguales, ritmos. Un sonido repetido en duraciones desiguales y conmensurables produce ya un efecto artístico. (El sonido se hace en sí mismo mesurado mediante el incremento y la progresión de su identidad. Hay dos tipos de sonido rítmico, interrumpidos iguales y desiguales en sucesión). Entre otras cosas, el sonido musical es la indiferencia entre hablar, llorar y reír como tres sonidos naturales (el cuarto sonido natural es la interjección), cada uno de los cuales puede aproximarse al canto, pero no puede llegar a serlo antes de haber dejado de ser lo que era, y puesto que cada sonido cantado es una analogía con uno de ellos, y lo muestra en la representación, también el *sonido rítmico* singular puede dar la impresión de que no puede mantenerse libremente durante tanto tiempo. Por tanto, debe ayudar el segundo elemento y el sonido debe distinguirse por agudeza y gravedad; esto es, la *melodía.* (El carácter significativo del sonido natural aparece disminuido en el tema melódico.) Una frase melódica compuesta por sonidos simples ya es un todo artístico. Si no se muestra del todo significativo es porque la música sólo se manifiesta cuando se desarrolla por completo; pero como tema de un canto o de una canción una simple frase melódica debe considerarse significativa y acabada en sí misma por completo. Por eso el tercer elemento, la armonía, podría parecer ahora superfluo (oposición fundamental entre consonancia y disonancia). La armonía es la presencia simultánea de varios sonidos, cada uno de los cuales ha de ser considerado miembro de una misma línea melódica. Pero la naturaleza dispone la armonía mediante la simultaneidad de sonidos semejantes, y es sólo una transformación artística. Todos los efectos musicales surgen de estos elementos. Salta a la vista que los elementos diferentes deben surgir de su diferente subordinación. La armonía neutraliza la melodía. Cuando todos los sonidos suenan juntos no hay melodía. Así, la melodía se afirma de la manera más pura cuando la impresión de la sucesión no es impedida por la relación de cada sonido con un sonido simultáneo y se puede imaginar que la melodía se acompaña de un

cese de la armonía y la armonía de un cese de la melodía. El ritmo puede estar en primer plano en relación con una de las dos o pasar a un segundo plano, según la presuposición de que el sonido rítmico sin melodía ya es música. Desde este punto de vista, la melodía puede crecer gradualmente hasta hacerse dominante, como a su vez el ritmo se usa en subordinación a la melodía y, en el recitativo, en momentos particulares, puede rozar lo incierto. Lo mismo sucede con la armonía.

L. Si consideramos el sonido elemento común, toda la escala puede ser representada en una serie de acordes como un puro continuo. Todos los puntos de esta escala no aparecen en el arte porque no todos se dan en la naturaleza. En efecto, con la voz no se puede producir este continuo, sino que los sonidos singulares se separan en *intervalos*, y también en este caso el arte ha de producir en analogía con la naturaleza. El motivo por el cual los otros puntos no se tienen en cuenta como sonidos es objeto de una investigación fisiológica, que no podemos hacer aquí. Basta con decir que no deben ser tratados aritméticamente y que no es necesario reducir todo el número de las oscilaciones, pues la impresión desagradable se tiene antes de que transcurra cualquier unidad de tiempo. La separación determinada de los intervalos es la base de la melodía. (El arte no puede ir más allá de la escala dada sin analogía con la naturaleza y, si no existiera en la naturaleza un ciclo cerrado, no encontraría ninguno. Uno de ellos lo encontramos en la *octava*, pues la octava es una cuestión fisiológica y no es necesario recurrir a la ayuda de la aritmética.) La naturaleza no produce toda la *escala* en la voz humana, sino que la *divide* según el sexo y la edad, y aquí encontramos el primer fundamento de la armonía; así como el fundamento para la diferenciación de los sonidos se encuentra en el hecho de que un mismo sonido grave producido por una voz femenina de contralto y por una voz masculina de tenor no parece igual. La diferencia es completa en los numerosos *instrumentos de viento* y *de cuerda*. La oposición no se puede conocer sin entrar en el aspecto fisiológico del timbre (que no puede ser comprendido sólo por el cuerpo como tendencia a reponerse en la indiferencia alterada, sino por el cuerpo y el aire juntos como producto unitario). En los instrumentos de viento, el cuerpo oscilante es puesto en movimiento por el aire y luego lo vuelve a mover, mientras que en los de cuerda es el hombre el que lo pone en movimiento. En cualquier caso, esta oposición es subordinada y relativa. Al percutir platillos y campanas se pierde la multiplicidad de los sonidos. (Producción de ambos en unidad, aunque la analogía con la oposición no sea desconocida en el órgano.) Esta variedad particulariza del modo más determinado la distinción entre música y mímica en el arte. La multiplicidad de los instrumentos quiere manifes-

tarse por sí misma, para revelar todas las diferencias. No se puede considerar degeneración que aparezca por primera vez en el arte moderno. Esta abundancia nos parece excesiva para la danza y para el canto, pero aquí domina el sonido por sí solo. El ritmo tiene su propio significado en la división de sus periodos, en la sucesión de vivaz y lento y en la oposición entre *arsis* y *tesis*[1] (que se manifiesta al mínimo en el adagio y al máximo en el presto). Los tiempos puros principales corresponden evidentemente a los temperamentos: adagio melancólico, andante flemático, alegro sanguíneo, presto colérico. También en el uso natural de la voz esta diferencia ve la luz como expresión involuntaria. En el arte se libera de la dependencia del momento.

LI. La melodía tiene igualmente su base fisiológica, por la que ciertos intervalos pueden intervenir sólo como preparatorios (do-fa sostenido) y la melodía puede llegar a detenerse sólo en otros (sensibles). Aquí se ve que la nacionalidad juega su papel, porque los antiguos no tenían nuestros intervalos y tenían otros modos cadenciales. Los verdaderos efectos melódicos reposan en dos oposiciones: entre transiciones y saltos y entre el ponerse en primer plano de los sonidos y el quedarse detrás de los intervalos y viceversa. Esta última duplicidad aparece necesariamente porque con la sucesión de los sonidos se ve su relación y uno de estos elementos puede desbancar al otro. Es obvio, por tanto, que en cada uno hay un significado diferente. En la armonía cada uno ve igualmente la oposición entre consonancia y disonancia (que no es lícito confundir por la analogía aritmética con la oposición entre sonidos puros e impuros). Esta oposición también está subordinada, porque hay consonancias que no se pueden repetir y disonancias que son inevitables. Obviamente, de su relación contrastada surge un carácter diferente. El máximo de consonancia es simple, el máximo de disonancia es más bien excitado y tenso.

De esta consideración de los elementos se llega muy fácilmente a la oposición entre música *antigua* y *moderna.* Entre los antiguos, la armonía era secundaria, no sólo porque carecían de complejos instrumentales, pues las oposiciones fundamentales las tenían, sino también porque no podían seguir las indicaciones de los registros vocales, ya que su forma de vida impedía unir ambos sexos para un ejercicio artístico. En el complejo de melodía y ritmo dominaba de nuevo el ritmo, que reunía el todo rítmico de la poesía, y la atención

[1] Los dos tiempos de la prosodia griega, vinculada a la música, donde se marcaba el ritmo con gestos: en la *tesis,* tiempo fuerte, el director de la orquesta bajaba la mano, y en el *arsis,* tiempo débil, levantaba la mano.

no podía estar muy alejada de esta conexión de la melodía. En la mayoría de los casos, los poetas ponían la música para sus propios trabajos y, por ello, se podía reconocer al poeta en la música. Entre nosotros, el compositor es una persona diferente y al poeta no le preocupa demasiado que le pongan música a sus producciones. Por ello, el compositor ha de darle importancia a la música para que se reconozca su estilo. Entre los antiguos, las diferencias melódicas se dividían según la base etnográfica. Cuando hablamos de música alemana, francesa o italiana, nos referimos a una diferencia de escuela. El canto religioso puede ser un puente hacia la música antigua; muchas formas se remontan aún a los tiempos de las migraciones de los pueblos. Pero la música ha sido transformada por el cristianismo de un modo tan radical como la poesía, pues provenía de las clases más humildes y debía estar unida más a la naturalidad popular que a la persona educada artísticamente, entonces en decadencia. Tampoco los supuestos modos lidios y mixolidios de nuestras corales se corresponden con los caracteres que los antiguos dieron a estos *nomoi.* Con ello se confirma la característica general según la cual el estilo sagrado y el estilo profano no se diferencian tan radicalmente. El ciclo mitológico, al cual se debe esta circunstancia, no influye directamente en la música sino por su relación con la poesía. La premisa para una oposición de este tipo estaba en la oposición entre el dórico y el jónico (éste último frigio y lidio), pero no ha madurado después.

LII. Si se consideran juntas estas oposiciones de elementos se ve que hoy el arte musical, aunque sea de corta extensión, reúne elementos de significado opuesto. Esto puede suceder sólo si en una oposición de momentos se expresa una unidad del estado de ánimo. De su unión se deriva que cuanto más se aleja el arte de los momentos y cuanto más estructurado se hace el conjunto, tanto más el significado determinado y claro que es propio del sonido natural se pierde en el particular y vive sólo en el todo. Una composición breve se hace clara en la unión de mímica y música. El autor de un concierto no puede decirnos lo que ha pensado en los detalles particulares; en el caso de una ópera nos remite al libreto. La música autónoma no podría surgir del motivo universal del arte, que consiste en expresar un estado de ánimo en una libre producción; quien sintiera en sí la inspiración se volvería a otro tipo de expresión o esperaría hasta que hubiera tenido un tema poético o mímico al que referirse. Si la música ha de independizarse, tiene que ocurrir esta inspiración específica, esta continua disposición al sonido, en la que el artista se comporta como un cuerpo en oscilación que transmite su movimiento al aire. Esta condición queda satisfecha principalmente en sonoridades plenas; por eso la música pura instrumental de un par de instrumentos se muestra precaria (el significado del cuarteto

se aclarará en otro lugar) y, al contrario, una multitud de instrumentos como acompañamiento del canto o de la danza, si ambas cosas no se unen, se muestra excesiva. Se puede establecer una oposición: en la música de encargo domina la inspiración universal, en la libre la inspiración específica. Sin embargo, esta oposición está mediada por la danza teatral y el drama, que requieren sonoridades plenas y no pueden limitarse a los detalles si quieren evitar caer en el defecto de la descripción.

A todo esto se une la oposición entre genialidad y virtuosismo en la música, una oposición que en las otras artes figura por analogía y que sólo se presenta aquí. En efecto, en la música es posible separar completamente la ejecución de la invención, pero, por eso mismo, la ejecución es susceptible de una genialidad propia. Un buen compositor no debe necesariamente saber cantar o tocar y prefiere que otros representen su obra. Pero en su obra hay siempre algo que no se puede representar a través de signos o palabras y que hay que encontrar por adivinación. Las construcciones de significados que deberían representar la idea son, en su mayoría, ridículas. Si el inventor mismo quisiera enseñar al ejecutor, sólo podría censurarle y permitir que fuera él quien encontrara la corrección. Éste es el motivo por el que muchos intérpretes sólo pueden tocar bien a determinados compositores, lo que supone una afinidad especial o una ejercitación particular, y no el verdadero virtuosismo, que sólo en el caso universal es genial. Quien quiere hacer valer su virtuosismo y carece de capacidad inventiva puede mecanizarla, y para esto la música es más favorable gracias a las fórmulas aritméticas. (Tanto más cuanto más se aproxima a lo epidíctico.)

LIII. Se podría comenzar por mecanizar totalmente el puro virtuosismo si se encontrara un sistema de notas perfecto para todos los matices de los que un sonido es capaz, y, entonces, todo virtuosismo, en vez de limitarse a un solo instrumento, como hace ahora la mayoría, se limitaría a cierto número de sonidos en todos los matices, o a un solo matiz en todos los sonidos. Más allá de la corrección de lectura no quedaría sino la precisión en la percusión y la pausa. La música, por este camino por el que los rusos han caminado ya de modo significativo, no haría más que perder. Hay una relación espiritual entre el virtuoso y el instrumento; no hay otro ejemplo de una participación similar de un objeto externo en el sistema natural de animación. Así, también, la relación entre compositor y virtuoso debe seguir siendo una relación espiritual.

Sobre *estilo religioso* y *estilo de cámara* o de ópera. Los puntos extremos son fáciles de distinguir, pero dividirlos es más difícil. (Cantatas, ópera solemne —*Athalie*— con danza seria.) La ópera seria se distingue de la misma manera de la ópera bufa y de los oratorios. Sólo es decisivo el hecho de que comprenda

también la danza. El carácter del estilo religioso es la claridad y la simplicidad. El estilo de cámara se distingue por la plenitud en la simultaneidad y la sucesión. El estilo religioso está orientado hacia las más rigurosas leyes del ritmo, de la melodía y de la armonía y excluye una melodía que proceda a saltos, como la falta de mesura en el ritmo; por lo que atañe a la armonía, las disonancias tienen espacio también en los géneros artísticos, pero las leyes de la resolución deben seguirse rigurosamente, y la base armónica, la modulación, debe ser simple. El estilo de cámara tiene en todos partes mayores licencias y la plenitud puede manifestarse hasta el exceso. Éste es el motivo por el que en el estilo religioso no se da música instrumental pura si no es como introducción, y en el estilo de cámara no se da canto puro sin acompañamiento si no es como excepción particular. (El estilo religioso estricto excluye también los instrumentos de viento en aras de la simplicidad.)[2] El estilo religioso corre el riesgo de caer en la deformidad de lo árido y de lo áspero, el estilo de cámara en lo excéntrico y lo lujurioso. Pero, en definitiva, al igual que en la mímica, el límite del arte debe haber sido superado para que le quede sitio a la crítica de tipo moralista. El estilo religioso tiene necesidad del acompañamiento de las palabras (o del movimiento) para conservar la claridad en la singularidad. Por ello le basta la prosa, lo que no le sucede al estilo de cámara. En efecto, el recitativo debe poseer ritmo poético. El estilo religioso excluye la danza, pero en los grandes oratorios admite la marcha, en analogía con lo que se ha dicho a propósito de la mímica. (La música instrumental sólo se relaciona con un texto básico. El melodrama constituye la transición a este procedimiento.)

Para conocer claramente los *diferentes géneros* debemos basarnos en la música de acompañamiento, ligada a la palabra, y la música independiente o autónoma. Esta distinción es decisiva hasta tal punto que hay artistas excelentes en una e insignificantes en la otra. Esto se explica por los diferentes principios de animación. El compositor de música instrumental se inspira en la plenitud del mundo musical, y no se acostumbra a arreglarse con pocos medios. El compositor de música de acompañamiento se inspira más bien en la poesía, o lo que es lo mismo, en el significado inmediato del sonido. Cada uno tiene ventajas y defectos que no tiene el otro. En ambos casos hay producciones universales.

LIV. Empezamos con la *música de acompañamiento*, que acompaña al baile o a la poesía, de la manera más simple como canto puro. Ambos tipos de acompañamiento se unen en la ópera y en el oratorio, donde la danza (marcha religiosa)

[2] Schleiermacher añadió a esta anotación: "¡Falso!".

no se muestra por sí misma, sino que se representa musicalmente. En el *acompañamiento al baile* domina el ritmo y la melodía está subordinada. La armonía falta por completo, porque un acompañamiento a una sola voz es suficiente para que en los grandes bailes, con la multiplicidad de los instrumentos, haya armonía. La oposición entre consonancia y disonancia es muy marcada en las marchas y, habitualmente, en una de ellas domina la melodía y en la otra la armonía. Puesto que música y baile se hacen comprensibles sólo en la impresión total, y no en las particularidades, la música no aumenta su presencia, y esto es atractivo, por un lado, para la poesía, de forma que ya tenemos en el primer escalafón una reunión de las tres en la balada. De aquí resulta que la música no puede acompañar con demasiada precisión los momentos particulares del baile sin caer en el defecto del carácter descriptivo. Al contrario, cuanto más se afirma la música, más ha de alcanzar su meta mediante una sucesión que le es muy peculiar, y sólo queda la secuencia rítmica. Por esto, una música de acompañamiento a la danza noble, en la que el ritmo como tal pierde terreno, quiere ser oída y comprendida casi por sí sola.

En el *acompañamiento de las palabras* la música es atraída por el sonido completamente medido, o sea, por el metro. Por eso se podría creer que, para un único metro, también el acompañamiento pudiera ser único. Pero el mismo metro soporta el contenido más dispar, referido al estado de ánimo más dispar. (A este propósito no quiero citar el hexámetro como verso heroico, pues es tan variado como similar, porque en todas partes domina la objetividad, de forma que una de sus ganancias es la pintura rítmica. Citaría el dístico, donde la multiplicidad rítmica pierde un terreno que es conquistado por la multiplicidad del contenido.) En la *coral* se da la mayor afirmación del ritmo y, puesto que la melodía pierde terreno y lo adquiere la armonía capaz de mayores aproximaciones, es posible cantar del mismo modo cantos muy diferentes. (En el estilo estricto, un canto estrófico no puede ser musicado de forma abierta.) Sin embargo, hay un límite y exigimos que *canciones* de carácter opuesto con estrofa semejante tengan, sin embargo, una melodía diferente. (La prosa de salmos representa la poesía.) El canto profano plantea la cuestión de si las estrofas de una canción con diferente carácter se han de cantar del mismo modo o pueden ser compuestas de forma abierta.

LV. Este último procedimiento busca el significado de la música en lo particular y, por ello, se pierde fácilmente en lo pictórico; aquí es útil la relación entre tema y variación cuando la diferencia de contenido es significativa. Sobre el simple acompañamiento de la poesía por medio de la voz y de un instrumento armónico se alza el acompañamiento de versos organizados de varias formas en sucesión de solo y coro, de acercamiento a la prosa y de la más alta poesía.

Aquí, con la multiplicidad de las formas y la pluralidad de las voces, se afirma más la armonía. Esto ha influido en el acompañamiento de aquellas partes que se acercan más a la canción. Su acompañamiento puede llegar más allá de una pura declamación. Pero sería excesivo, o tendríamos que imaginarlos en un todo más amplio, que tantos sonidos se unieran a una sola sílaba, y la voz se hace valer como un instrumento, como sucede en el *aria.* No hallamos el aria inconveniente en el oratorio (si es proporcionada) ni en la ópera. Llegamos así al extremo en el caso de los coros de voces que se confunden entre sí (como los finales en la ópera), en los que la música, para bastar a todos, debe neutralizarse y hacerse casi autónoma. La *música libre* no puede manifestarse fácilmente en frases musicales sueltas; es más, cuando es para un solo instrumento se muestra fragmentaria o como mucho puede ser un estudio. Puesto que descansa en la simultaneidad de disonancias cualitativas, se produce por sí sola la oposición según la cual instrumentos diferentes se ponen en pie de igualdad (música *sinfónica*) o se unen al principal (música *concertante*). La primera es evidentemente la música más elevada y perfecta y debe incluir a la segunda. Esta última se muestra como un estudio para el oyente, para hacerle conocer las particularidades aisladamente, y como epidíctica para los virtuosos. Además, la primera comprende, por un lado, la oposición entre instrumentos de viento y de cuerda, y, por otro, instrumentos de un solo tipo unos junto a otros, como en el cuarteto, y de estos dos tipos el último es, nuevamente, estudio o un placer de tipo intencionalmente estricto, y entonces todo depende de la claridad y de la pureza, razón por la cual los más grandes maestros no han desdeñado este género.

LVI. La deformación de la música concertante es el artefacto (danza funambulesca). Lo peor es el uso de un instrumento fuera del círculo que le es propio. La deformación de la música sinfónica causa alboroto y lo peor se da cuando por este motivo se usan sonidos que exceden la medida justa. El timbal es el límite, la música de los jenízaros va más allá y es pura barbarie; su única excusa es que se usa sólo para el ritmo. El estilo religioso carece de música libre. Yo mismo he dicho que un *Miserere* o una *Gloria* deberían ser entendidos sin texto. En el paso de la poesía a la prosa se cree poder prescindir de la palabra. El estilo profano se aproxima al género intermedio de lo melodramático, en el que las palabras se recitan y la música se compone teniendo esto en cuenta. Este estilo se alimenta de títulos aburridos con los que se debería comprender también el carácter, y podría ir bien para frases sueltas. Éstas aparecen en el estilo religioso sólo en el curso de un acto de culto cuyas partes restantes son animadas por el habla, para que se prolonguen siempre estas últimas. Una aproximación a esta oposición se da en la música libre, entre música *temática* y *progresiva.* Esta última, en la que na-

da se repite salvo compases sueltos, atómicamente pequeños, se parece a los ditirambos, en los que no hay ningún metro que se reproduzca. Su deformación es confusa y con la medida se pierde también el significado. Por el contrario, el primer tipo de música posee un elemento de repetición; el significado queda ligado al tema que se repite y la inspiración sonora se mantiene en las frases intermedias. Cuanto más pierden terreno estas frases, más se acerca esta música, dejando en segundo plano su elemento característico, a su deformación, lo árido. La perfección está en el acercamiento a lo progresivo, así como la perfección de lo progresivo está en el acercamiento a lo temático. Puesto que en la música libre, a medida que se expande, la melodía desaparece y domina la armonía, en esta otra música la armonía tiene que contraerse de vez en cuando, como hace también la música de acompañamiento de varias voces, para volver a dar espacio a la melodía, sin hacerse concertante. Puesto que esta música, a medida que en el concierto se resalta lo individual como símbolo, se inclina nuevamente al tipo de acompañamiento, debe desarrollarse de vez en cuando sin hacerse sinfónica. Cuanto más se descuida todo esto más fuerte es la tentación de lo epidíctico por un lado y del puro fárrago armónico por el otro.

Éstas son oposiciones generales. Cuando se plantea la cuestión de los géneros que se encuentran en ellas se llega a una multiplicidad de formas que han estado vigentes durante un tiempo y que luego han caído en desuso. Algunas son consideradas como necesarias durante cierto periodo y luego son suplantadas por otras. Sería extravagante quererlas construir, pero tampoco resultan casuales. No son géneros, sino puras formas individuales de conjunción de los elementos, que en parte deben su origen a artistas particulares y se han mantenido luego por imitación y, en parte, han nacido como formas de baile. Por sí mismas, cada una de ellas es transitoria, pero es necesario que en cada época haya formas fijas de este tipo a fin de mantener en límites precisos la fantasía del oyente, que puede transcurrir en una infinidad, y asegurar el disfrute, manteniendo desde el inicio la atención en una determinada dirección. En general, estas formas deben contribuir a la caracterización de épocas y localidades musicales y a la comprensión del modo en que se juntan los elementos.

Segunda sección

LAS ARTES FIGURATIVAS

LVII. ARQUITECTURA. Ya hemos establecido el carácter fundamental de las artes figurativas, que consiste en producir intuiciones sensibles. Aunque se ha habla-

do de preferencia de la pintura y de la plástica, bajo esta última denominación podríamos comprender también la arquitectura. De ella se ha hablado de manera ambigua y ha de zanjarse la cuestión de si pertenece a las bellas artes. La regla habitual por la que se considera arte bello sólo aquél que es ornamental, como la teoría de las columnas y cosas por el estilo, no es aplicable, porque tendríamos que admitir ornamentos de otro tipo y sólo obtendríamos, de este modo, una nueva teoría, pero no arquitectura. Así pues, o todo o nada. La plástica produce formas y esto lo hace también la arquitectura. Las formas de la plástica son de tipo orgánico y las formas de la arquitectura de tipo matemático, si bien estas formas arquitectónicas se encuentran también en la naturaleza (cristalizaciones, cavernas) por lo que hemos de distinguir entre lo real y lo ideal. Todos los rasgos decisivos del arte se dan aquí. La circunstancia de que la arquitectura sirva a un fin y, por ello, tenga una parte mecánica, no le causa ningún perjuicio, porque esto mismo sucede con otras artes figurativas. Podría causarle perjuicio sólo en el caso de que la representación que debe producir el tipo ideal fuese obstaculizada por esa necesidad. Pero a priori se debe decir que la tendencia a construir un espacio no podría manifestarse en el hombre (que se limitaría, como los animales, a buscar un espacio) si no llevase en sí el tipo de las formas. De la misma manera, podríamos decir que el tipo ideal no podría representarse de ese modo si no fuera necesario. Así que ambos motivos van a la par y no hay una subordinación absoluta, sino una subordinación intercambiable, lo que no impide incluir la arquitectura en el sistema de las artes. Debemos adelantar que si, en cualquier punto, la representación fuera alterada por la necesidad, ésta sería una imperfección del artista, como ocurre en otros casos. En relación con las otras artes figurativas, se pueden ofrecer dos fórmulas para la arquitectura: que representa el tipo de las formas matemáticas, como la escultura lo hace de las orgánicas, y que, igual que la pintura figura formas en el espacio y la escultura figura formas sin espacio, la arquitectura configura espacios para las formas. Esta última parece estar más del lado de las necesidades, las primeras de los ideales. Por ello es necesario unirlas. La arquitectura configura el espacio según el tipo de las formas naturales matemáticas. La configuración del espacio para las formas tiene una relación propia con el arte.

LVIII. Al mismo principio remitimos el arte de la jardinería, que es también una formación del espacio; en la antigüedad, las dos artes apenas se diferenciaban, porque la ciudad y el mercado eran parques en los que se alzaban templos, altares y estatuas. Es necesario incluir el arte de la jardinería en la arquitectura y, en particular, podríamos darle una nueva fórmula, ya que la jardinería a la francesa imita la arquitectura y la jardinería a la inglesa representa, con la ex-

pansión de la vegetación, el tipo orgánico de la irregularidad. Así, la *arquitectura* sería la figuración de espacios para las formas orgánicas según el tipo de las inorgánicas. Cuanto menos adecuado es el espacio para las formas, tanto menos arte se tiene. Un simple almacén es, en realidad, una bodega construida en alto, y en ello no hay que poner arte alguno. Lo mismo vale para una mina, en la que se mueven, eso sí, formas orgánicas, pero sólo de forma mecánica, y para las fábricas. Pero si en una mina se construye una gruta como capilla, entonces se da el arte. Bodega y templo son ejemplos extremos. Por eso entre los antiguos no se planteaba la cuestión de la arquitectura como arte, porque los edificios privados eran mucho menos importantes. Lo mismo pasaba en la Edad Media, en la que la mayor parte de las casas eran almacenes y sólo una pequeña parte habitaciones, por lo que no tenían pretensión artística alguna. El arte se concentraba en las iglesias y en los edificios públicos. Hoy, por el contrario, tiene prioridad la construcción privada; también los príncipes construyen más como sujetos privados que de otra forma. Por eso se advierte la oposición entre las exigencias de la comodidad y el arte.

Los elementos esenciales son la simetría, la proporción y el volumen. La *simetría* tiene lugar, una vez hallada la medida, cuando el hombre no se limita a lo dado, sino que produce. Que toda forma tenga dos mitades iguales es la ley general de las formaciones orgánicas e inorgánicas. Dos formas, divisibles simétricamente según un eje, ya sean formas perfectas, como los cristales en la naturaleza inorgánica, o desde un punto en todas direcciones, como en las formas más imperfectas: moluscos, líquenes, etc. En la vida real la simetría no se repliega hacia el interior y lo mismo sucede en los edificios, en los que las partes singulares se relacionan con la necesidad. Lo externo se relaciona con el espectador. La mitad no puede ser a su vez dividida simétricamente, porque contiene un eje, que tiene siempre algo de peculiar. *Proporción* es la relación agraciada en la grandeza de las partes singulares. Se reduce a relaciones aritméticas como en la música, aunque difícilmente puede ser explicada por ellas. Muy pocos serían capaces de valorar con exactitud las relaciones, mientras que, por el contrario, la impresión de placer o displacer es universal. El acuerdo del placer con las producciones es innegable, y las podemos emplear para calificar nuestras observaciones.

LIX. Aún menos posible es admitir una valoración de relaciones numéricas en el caso de edificios circulares, porque aquí las relaciones numéricas son infinitas. Habría que investigar las razones de los fenómenos aún más profundos, pero no lo hacemos porque es algo que pertenece al aspecto técnico. Deberíamos buscar las reglas, anotar las excepciones y comparar los principios de ambas.

Las relaciones de volumen parecen guardar también la proporción al referirse a superficies de sección. Por un lado, la proporción está siempre ligada a superficies divididas; por otro, la impresión de las relaciones de volumen depende también de la grandeza, hecha abstracción, de tales relaciones. Se suele despejar la relación mediante la conexión con la solidez y con la ligereza. Si la profundidad es mayor que la altura y el perímetro, entonces se produce la impresión de solidez; si la altura es mayor, entonces se produce la de ligereza. En este sentido, cualquier edificio posee su propia conveniencia, pero a pesar de esto no se puede decir que la impresión dependa del destino que se le da. Si una iglesia se convierte en un almacén, no se hace menos bella por eso. Pero si un almacén se construyera como una iglesia no sería bello, porque la representación de la relación errónea entre lo externo y lo interno no dejaría que se produjera un juicio artístico. Si se consigue abstraer del destino la impresión seguirá siendo la misma. No disminuirá siquiera en el caso de edificios sin destino, por ejemplo, las torres en las que campana y reloj son algo totalmente secundario, mientras que la maravilla de la imponencia de los edificios que no sirven a la necesidad es de otro tipo diferente, y no un sentimiento artístico. Que esta impresión artística descansa sobre el volumen se ve claramente en el hecho de que un modelo no la suscita (nuestros edificios en hierro). En el caso de las pirámides egipcias domina esa impresión y no tiene nada que ver con las proporciones. El sentido de la solidez y el de ligereza se eliminan uno a otro, cuando cada uno de ellos supera un límite preciso, lo que puede usarse como medida para guiar las observaciones.

Estos tres elementos forman lo esencial. Aparte encontramos lo *casual*, o los ornamentos propiamente dichos. Antes que nada es necesario comprender lo que pertenece a este ámbito. Las columnas no, pues forman el espacio semicerrado. Transición de la piedra a lo abierto: su legado es la conexión de la base y el techo, algo que está condicionado por los elementos esenciales. Hay ornamento sólo cuando falta esta conexión. Los ornamentos se producen cuando queda un volumen carente de forma que proporcionalmente es demasiado extenso. El impulso formativo artístico se lanza a este vacío y produce los ornamentos. Allí donde no hay ninguna pretensión al arte (muros de la ciudad, fortalezas) soportamos el vacío carente de formas sin sentirnos ofendidos. Materialmente los ornamentos se distinguen por el hecho de que imitan lo orgánico, en particular las formas vegetales y algunas partes de animales. Por el contrario, donde aparecen formas humanas la obra se separa de lo arquitectónico y ha de ser juzgada de manera autónoma, según una doble consideración. Esto vale principalmente para el bajorrelieve, que casi siempre está condicionado arquitectónicamente.

LX. Cuando se quiere derivar el aspecto material de los ornamentos del hecho de que todas las construcciones provengan de los troncos y de los árboles, en tanto que los troncos se usaron como columnas y traversas, y las hojas se esparcían como ornamentos, nos encontramos con una consideración unilateral del arte. Si el aspecto formal se explica por las ocasiones que se dan al impulso formativo, lo material debe ser explicado por la necesidad, por lo casual (no contenido en el arquetipo) de distinguirse de lo esencial, lo que no podría suceder si fuesen siempre formas matemáticas lo que se propusieran como ornamento, en cuyo caso sería indiferente que fueran circulares o angulares. (Sin embargo, no sé si esto vale universalmente; al menos es necesario emplear términos de transición, el elemento orgánico reducido al matemático, lo casual que remite a lo esencial.)

Según el uso de los ornamentos se tiene, si son escasos, el gusto árido, y el gusto sobrecargado si son abundantes, esto es, si molesta la pura impresión de líneas y superficies. Sólo el término medio puede gustar siempre.

La diferencia de *estilos* se basa en las diferentes relaciones de los elementos fundamentales, en los cuales se da una acentuación y una retracción; en efecto, cuando la impresión del volumen es predominante, la simetría aparece sola, y puede dejarse a un lado sin perjuicio, mientras que la simetría y la proporción anulan la impresión del volumen, como sucede en la iglesia de San Pedro. Gracias a las distintas relaciones entre lo esencial y lo casual se entienden en general los diferentes *estilos.* Tenemos que considerar principalmente tres: *antiguo, gótico* y *moderno.* Estos estilos no deben ser tenidos en cuenta como cercanos o lejanos a un ideal, sino como diferentes modificaciones *objetivas* del impulso formativo. Complicaciones de diferencia nacional y de objetivo, ya que en un mismo periodo sólo un conjunto de pueblos puede gozar de tal solidez y orden. El estudio crítico debería dirigirse a comparar la arquitectura con las otras ramas del arte para investigar paulatinamente el significado de los diferentes estilos. La estrecha conexión de la arquitectura con la vida política no se debe pasar por alto. En el estilo egipcio predomina manifiestamente la analogía con la agregación política de tipo mecánico (de carácter opresivo). En el *helénico* predominan la serenidad y la gracia, restringidas a un pequeño círculo, y, en contra del primero, este estilo se acerca al arte de la jardinería, mientras que el arte egipcio se adentra en el desierto. En el estilo *gótico* predomina el elemento religioso y la organización política que se eleva jerárquicamente. En el estilo *románico* moderno predomina el hecho de incluirse la existencia y la cultura en un elemento extraño, en el que sucumbe. Es de esperar una nueva transformación cuando surja una organización política y religiosa armónica.

El motivo por el cual en el estilo antiguo apenas se desarrolló la oposición (casi imposible en el egipcio) entre *arquitectura sagrada y profana* reside en las

relaciones generales. La oposición más firme se da entre el anfiteatro y el templo. La oposición es más neta entre iglesias y castillos góticos. Estos últimos desarrollaron el aspecto artístico mucho más tarde y nunca por completo. Aunque se les perdonara la falta de simetría, conservarían el aspecto de refugios de piedra, carentes también de proporción y debidos sólo a la necesidad.

LXI. El *motivo artístico universal* sólo puede convertirse en arquitectura cuando el elemento que se ha de representar no es personal, sino un impulso del espíritu de la comunidad. El hombre particular, cuando dedica en su casa un espacio al arte, no pone en relación la fachada con sus intereses, sino con la ciudad, y construye para el público. La *inspiración específica* reside, entonces, en la voluntad de representar estos impulsos en forma de grandes volúmenes adecuados al efecto. Uno de sus elementos constitutivos es la sensibilidad productiva para el *dominio del hombre sobre la materia rígida.* En efecto, las mismas formaciones en miniatura o en volúmenes exiguos serían sólo imágenes, pero no arquitectura. Por eso, en la arquitectura antigua dominaban las impresiones producidas por el volumen y la simetría y la proporción se desarrollaron más despacio.

De todo esto se pueden derivar con facilidad las relaciones de la arquitectura con las otras artes, y a ello se une lo que queda. La arquitectura es tan antigua y originaria como la música. Igual que la música ha producido la poesía y ha hecho consciente la oposición entre poesía y prosa, la arquitectura condiciona todas las demás artes figurativas, e igual que la música existe principalmente en aras de la poesía y la mímica, la arquitectura tiene como tarea principal acoger la escultura y la pintura y pierde una parte de su significado cuando la vida pública, a cuyo servicio se encuentra, no está caracterizada por las demás artes. Cuanto más se vive en las calles, tanto más fuerte es la tendencia a adornar también el exterior de los edificios mediante la escultura y la pintura. La música es similar a la pintura también por el hecho de que en ella predomina el ritmo. En efecto, las impresiones del volumen y de la simetría difieren y cada una de ellas se reduce cuando la otra pasa al primer plano; pero la proporción es el término medio inalterable. Al contrario, puesto que la arquitectura no representa impulsos personales, el artista pasa en ella a un segundo plano y da relieve a la obra. La obra de arte musical existe gracias al virtuoso sin el cual no es nada. La obra arquitectónica existe por sí misma y el artista puede, después de proyectarla, dejarla en manos mecánicas. Por eso, la genialidad en la música se desarrolla al máximo en el virtuosismo, mientras que en la arquitectura la genialidad reside en el proyecto y su ejecución es mecánica. Precisamente porque de este modo forma lo contrario de la música y porque sólo en el proyecto está efectivamente presente la verdadera genialidad, se ve que la arquitectura se ha asegurado un

lugar estable entre las artes. La música tiene que ver con el elemento más evanescente, la arquitectura con el más rígido, y los órganos más espirituales de la vida humana están involucrados en la música de la manera más espiritual. La arquitectura necesita la aplicación de las fuerzas mecánicas desarrolladas por el hombre. Arquitectura y música representan los extremos opuestos. La relación recíproca de la arquitectura y de las otras artes figurativas no consiste sólo en que la primera acoge en sí a las demás y determina sus producciones. Como piensa Goethe, una obra de arte es el ornamento de un espacio determinado, lo cual expresa el lado negativo de las otras artes, que necesitan de una ocasión que las determine. De hecho, también la poesía y la música se oyen en edificios y, si bien en menor medida, están determinadas por el espacio en el que deben ser ejecutadas. La arquitectura necesita una ocasión, lo que no le impide ser arte, como tampoco un drama serio es menos obra de arte porque esté determinado por el tiempo que debe durar. Como en la plástica y en la pintura sobresale la individualidad personal, la arquitectura se opone a ambas de modo característico. Edificios sin estatuas o pintados (como en Egipto, donde las estatuas estaban todavía muy cerca de la arquitectura) remiten a una época en la que el elemento individual no se había transformado en el elemento común, sino que todo era una masa. Al contrario, la plástica y la pintura, sin una arquitectura ligada y perteneciente históricamente al mismo periodo, prueban que la fuerza del elemento común ha pasado a un segundo plano en la individualidad singular.

LXII. ESCULTURA. La escultura está tan ligada a la pintura que tendremos que reiterar muchos aspectos cuando tratemos de la pintura. Pero es necesario separarlas para establecer el punto de partida de cada una. De las dos, la escultura está más cerca de la arquitectura por el material mismo, pues trabaja con piedra y metal, siendo todo lo demás accesorio. Más aún lo está por la afinidad de los elementos, pues hemos opuesto las formas orgánicas a las inorgánicas y admitido en la arquitectura las formas orgánicas inferiores, que la escultura excluye. No hay que pasar por alto la transición de unas a otras. Rosetas formadas por el simple enlace de líneas circulares y formas vegetales pasan de unas a otras, y también las líneas circulares del cuerpo humano son curvas cuyas proporciones pueden ser expresadas sólo en relación con líneas rectas, esto es, por medio de las matemáticas. También en las obras se puede mostrar la transición. Las termas son columnas arquitectónicas y el elemento humano sólo aparece en ellas como decoración. Las rígidas figuras egipcias conservan un aspecto arquitectónico y se muestran, por decirlo así, desde la pared hacia el exterior. Pero si buscamos el motivo emergerá la diferencia entre las dos. En efecto, no sólo la arquitectura nace del espíritu de la comunidad, lo que no sucede del

mismo modo en el caso de la escultura, sino que las obras mismas están más individualizadas, porque las figuras en las que se encarna la fuerza vital lo son en mayor medida que las formas naturales muertas.

Esto lleva igualmente al *principio especial inspirador* de la escultura, es decir, la *forma viviente.* Obras plásticas pueden salir de todas las excitaciones que se manifiestan en la forma viviente. En contra hay dos objeciones que superar. La primera, que la escultura produce también *formas animales* y ha producido obras de este tipo verdaderamente excelentes. Debemos partir del principio, presente instintivamente en los artistas, de que los animales son *disiecta membra poetae.* Lo que se representa en un cuerpo análogo al del hombre es una analogía con lo que es espiritualmente humano. La inspiración en la fuerza vital puede, hasta cierto punto, universalizarse. Sin embargo, la vaca de Mirón está en el límite de los objetos dignos de la plástica. El caso de caballos, leones, etc., es diferente. La segunda objeción es que la escultura oriental gira en torno a *imágenes extravagantes*, que no pertenecen realmente a un tipo real idéntico del ser. Hay, en realidad, conexiones arbitrarias de elementos dados, aunque se vean como productos exclusivos de la fantasía productiva; precisamente por eso son monstruosidades en el arte, que muestra que de este modo no es susceptible de desarrollo alguno. Hay, eso sí, un punto desde el que podemos poner estas distorsiones en relación con la plástica clásica. En efecto, los ξόανα helénicos, aunque no tenían forma, eran en parte maderos y en parte productos del capricho, y hay un periodo que no se puede determinar con precisión ni es simultáneo en todas partes en el que se hacen figuras humanas. Luego hubo un desarrollo muy rápido del arte. La escultura oriental, sin embargo, desde ese mismo punto, se desarrolló hacia lo extravagante y se estancó.

El primer elemento es el *diseño.* La plástica no es más esencial que la pintura, porque a la piedra no se le da forma internamente: la plástica es tan aparente como la pintura. No se debe decir que representa cuerpos, sino superficies curvilíneas. La pintura muestra sólo una cara y la plástica muestra una cada vez, porque el ojo no puede abarcar más, aunque en sucesión las muestre todas. La tarea del diseño es muy complicada. Igual que se piensa en una superficie compuesta de infinitas líneas, así cada una de estas líneas debe tener un contorno claro. Por eso, todo lo que resulta, en sentido fuerte, *colosal*, ya no es plástico, aunque tenga algo de pintoresco. En efecto, si la imagen debe ser vista en su justa proporción, la parte superior ha de ser grande, porque la cercanía la reduce y a la altura de la cabeza vemos la parte inferior de cerca. La imagen se calcula en referencia a un determinado punto de vista pictórica. Esto es cierto a pesar del hecho de que los mayores artistas hayan trabajado también con dimensiones colosales, y se basa en la naturaleza de las cosas; en efecto, la gran-

deza no es en las cosas vivas algo casual, sino que cada especie tiene límites determinados, dentro de los cuales se mueve. La tendencia hacia lo colosal se puede explicar también de otro modo, en cuyo caso es necesario incluir también su contrario.

LXIII. En efecto, encontramos también una *escultura de dimensiones reducidas* de las más diferentes medidas, hasta las más reducidas incisiones en piedras. La medida engrandecida permite tratar mejor las proporciones particulares y sacarlas a la luz, y requiere por eso la anatomía más precisa. La escultura pequeña reúne las partes principales de manera que se pueda ver más fácilmente todo. Ambas son *epideixis* para el artista y estudio para el espectador. Cuanto más aumenta, más domina la impresión arquitectónica del volumen que se impone mecánicamente, y cuanto menos, más domina la impresión de falta de autonomía y dependencia. La obra se muestra como decoración y como juego. De esto se deriva que el alejamiento de las medidas naturales ha de mantenerse en límites precisos, si no quiere perderse la pureza del arte; igual que, por ejemplo, en las piedras incisas entra en juego una valoración distinta a la artística. Hemos de dejar a un lado la discusión sobre si los perfiles deben ser *conforme a los naturales* o si el arte ha de establecer proporciones ideales y separarse de la naturaleza —discusión que se remite principalmente a las desviaciones presentes en el perfil griego—, ya que no sabemos si los griegos, que han cambiado tanto, tenían entonces esas proporciones, Se puede decidir, a tenor de nuestro principio, que el perfil debe representar en todas partes el ideal nacional, que en todas partes es diferente y que se desvía de la naturaleza, que no obra nunca sin interferencias.

El segundo elemento reside en la *elaboración de las superficies*, que se distingue del aspecto lineal de las superficies, se dirige sobre todo al tacto y sólo es representativa para la mirada. La piel debe aparentar al tacto ser piel, la tela, tela, lo cual es evidentemente más fácil de conseguir en la piedra que en el metal, razón por la cual la piedra se tiene por la materia más pura y fecunda. Esta propiedad no debe faltar cuando se habla de perfección y cada obra de arte, en todas sus partes, las combina en una proporción determinada. A la segunda se le sacrifica el elemento microscópico de la primera, la representación de los poros, y la elección del sujeto depende estrechamente de cuánto la segunda pueda pasar a un segundo orden o pueda expandirse en la multiplicidad. La discusión sobre la *coloración* de las estatuas, unida a la calidad de las superficies, no se puede zanjar diciendo que la estatua pintada estaría demasiado cerca de la verdad natural o que el color sólo contribuiría a la pintura para resarcirla de la corporalidad perdida. El motivo es más bien ése a causa del cual ningún pintor

hace una pintura sobre un fondo blanco, y mucho menos una sola figura, porque algo así sería un dibujo iluminado y en relación con el color no sería, de hecho, una obra de arte. En efecto, la coloración se hace arte sólo por la variedad del juego de luces en el claroscuro, pero esto último no se produce en las estatuas coloradas, aunque depende sólo del caso. Por eso, en el desarrollo del arte se ha ido perdiendo la coloración que los antiguos daban a las estatuas. Por este motivo, la materia más adecuada es el mármol blanco.

El *canon* según el cual sería representable todo lo que se puede expresar en la forma viviente parece asumir en la plástica una determinación completamente diferente a la pintura. En parte se ha buscado esto en el tiempo; los antiguos se atenían generalmente a objetos en reposo y lo habrían hecho también en la pintura si hubieran avanzado más en ella. Otros se han atenido al hecho de que la plástica representa una organización pura y la pintura carácter; la plástica debería mantenerse libre de toda expresión espiritual que pudiera debilitar la pura impresión de la organización. Pero los dioses antiguos, manifiestamente, no sólo son organizaciones diferentes, sino también caracteres diferentes tan determinados como reconocidos. Hemos de volver a las diferentes condiciones en las que las dos artes trabajan.

LXIV. En particular, la *mayor tranquilidad* que la plástica exige se basa en el hecho de que la *plástica no puede hacer grupos.* (Lo singular es dominante; el grupo limita. En la acción pasa fisonómicamente a segundo plano. Paralelo con la mímica. Hace mucho que se ha comprendido el sentido. Trayectoria opuesta de la escultura moderna.) Puede, sin embargo, representar varios personajes en una obra cuando están completamente entrelazados en una única forma, como las tres gracias, Níobe y sus hijos, abrazos, peleas, etc. Puede también unir unas figuras humanas con otras, cada una de las cuales es una obra por sí misma, como cuando en una única sala se exponen Apolo y las nueve musas, cada una en su nicho especial y comprensible por sí misma. Pero esto no es un grupo. Al grupo pertenece la distinción de las formas y la unidad del espacio. La plástica no podría crear semejante espacio sin incluir en él al espectador, que no está efectivamente presente para ello. Sin esa inclusión, las figuras no estarían efectivamente unidas entre sí y separadas del resto. En pintura, la pluralidad de las figuras puede llegar al máximo y, sin embargo, conservar la unidad en la acción. A ello pertenece la interacción, o sea, estar relacionadas recíprocamente por receptividad y espontaneidad. La primera podría estar presente en una figura particular y en todas las demás la segunda. Así la primera figura excita al máximo, aunque en esa excitación ella misma es comprensible gracias a la existencia de las otras. La pintura, sin embargo, no representaría una figura similar

porque resultaría incomprensible. El hombre no se expresa con esa violencia, porque toda expresión quiere ser comunicación, y la comunicación en sí misma tiene necesidad de muy pocos medios auxiliares. Ésta es la fuente de la tranquilidad, y el canon, que tiene valor para todas las artes figurativas y, en el caso de la pintura, sólo necesita una determinación más precisa por medio de la luz que se suma a la forma, en la plástica ha de ser completado por la aplicación a la forma aislada. Aquí también tiene su lugar la discusión sobre *lo bello y sobre lo característico,* que se extiende por igual a todas las artes figurativas. Forma viva y carácter no deben estar separados. La forma como concepto es indeterminada; porque las proporciones de las partes son variables, dentro de unos límites precisos. Lo mismo ocurre con el carácter del género. Pero la imagen está determinada y no hay imagen sin un carácter determinado. La belleza carente de carácter es absurda; la que carece de expresión es posible en cierto sentido (la expresión es, en efecto, producto pasajero del instante) y cada personaje mitológico tiene de igual manera el carácter propio como la propia forma. Si no se piensa en el carácter como en una determinación hacia lo universal, sino como en una alteración producida desde el exterior, entonces la forma debe carecer de carácter lo más posible. La realidad no está nunca exenta de alteraciones y las cosas pueden estar bien así, pues el individuo humano, en la realidad, es sólo su propia caricatura. Pero en los personajes creados por el arte las alteraciones pueden y deben no ver la luz. La pintura tiene más medios para atenuarlos y rodearlos con las perspectivas de luz. Por eso, la representación de la realidad adquiere un espacio mayor y puede serle requerida una mayor similitud sin perjuicio del arte. Por eso en la plástica la representación del ideal puro es lo principal. El retrato plástico recurre para protegerse a una desviación del criterio y, en general, se sirve de una mayor libertad en materia de parecido. En sus estatuas retrato, los antiguos sólo buscaban un parecido de tipo universal.

La diferencia entre lo mitológico y lo histórico ocupa el lugar de la oposición entre el estilo sacro y el profano, una oposición que en este caso no se da, teniendo en cuenta que nos movemos sólo en el ámbito de lo antiguo. Todo lo ligero y lúdico es en el ciclo mitológico lo mismo que lo serio y lo grande. Lo mitológico entra en lo histórico por lo heroico. En el género histórico, sin embargo, el aspecto imponente aparece aislado. Cuando hay que representar lo agraciado y ligero se le da una forma mitológica. Las mujeres están representadas como diosas, los niños como amores y genios.[3]

---

[3] Hasta aquí llega el cuaderno de 1819. El cuaderno de 1825 retoma las consideraciones sobre arquitectura.

Segunda Parte

EXPOSICIÓN DE CADA UNA DE LAS ARTES. CUADERNO DE 1825

Segunda sección

LAS ARTES FIGURATIVAS

[ARQUITECTURA] (1819?) ¿Qué contamos entre los ornamentos? No podemos llamar así a las columnatas, pues son parte fundamental de un edificio y tienen un objetivo determinado. Si hubiera otra cosa tendríamos que desatenderlas. Por ejemplo, delimitan la entrada de un templo o sostienen el techo; podemos considerarlas una pared partida; son una forma de contener un edificio. Mientras que la arquitectura forma espacios matemáticamente, la escultura propone formas orgánicas. De este modo, las ornamentaciones se forman preferentemente imitando lo orgánico. Pueden ser obras escultóricas perfectas, como estatuas, bajorrelieves, etc. Entonces surge la pregunta de si están bien donde han sido puestas. No podemos considerar desde este punto de vista otras ornamentaciones arquitectónicas, como formas vegetales en las columnas, etc. En general, la arquitectura se basa en el esfuerzo por dar forma al volumen. Donde hay una superficie y la arquitectura no causa separación alguna, la ornamentación está en su sitio, como, por ejemplo, en los grandes muros de los bastiones.

Los ornamentos de volumen reducido en relación con la totalidad se consideran áridos en arquitectura y, cuando lo son en masas excesivas, se desprecian por sobrecarga. Cuanto más correcta sea la impresión de las relaciones entre volúmenes, menos ornamentos necesitará un edificio. La sobrecarga no depende sólo de la cualidad de los ornamentos, sino también de las relaciones entre ellos y por ellos. Cuando, por ejemplo, un ornamento está tan fuera de sitio que merece ser observado por sí solo, desvía la admiración por la totalidad y más le imputamos al edificio la sobrecarga.

Si partimos del impulso artístico más general, que aquí figura formas, ¿por qué dirigirnos especialmente a la arquitectura? Tenemos que señalar una necesidad de la vida, con la que se liga, como la causa más inmediata. Pero aquí ponemos la vida en común como un momento importante. Esto ha de tener un

enlace con nuestro impulso artístico. La vida en común es también el impulso común hacia el proceso de configuración y dominio de la naturaleza. El hombre domina aquí vastas masas. De ahí se deriva que el impulso, que busca lo fundamental en lo cuantitativo, sea también cierta vastedad. Proporción de grandes volúmenes sin poner mucho cuidado en la misma construcción. La verdadera tendencia hacia el arte no podrá aparecer en un edificio si éste no se levanta por encima de la necesidad habitual. Debe estar sometido a las reglas generales del arte para que la arquitectura adquiera el verdadero tipo artístico y entre en el ámbito del arte. Cuando encontramos en los tiempos más antiguos grandes aglomeraciones sin proporción y, por otro lado, las cúpulas en punta de las pirámides, que han proyectado la solidez, la eternidad de la duración como la meta principal, entonces encontramos la arquitectura en su infancia. Así ocurre en India y en Egipto.

Los edificios góticos tienen aún mucho de las grandes masas. Los hemos considerado algo infantil y por ello se les ha querido excluir del ámbito del arte, negándoles que puedan causar una verdadera impresión artística, al regirse sólo por la gran masa y lo mecánico. Pero ya hemos dicho que la grandeza externa en la arquitectura es un elemento importante; no es la grandeza en sí misma la que causa la impresión, sino la idea que en ella se expresa, la violencia del ser humano sobre las vastas masas con toda su fuerza. Para obtener la impresión arquitectónica, el pensamiento supone esencialmente la recogida de las vastas masas elaboradas para las necesidades de la vida en común y en ello, como hemos dicho, no reside la grandeza en sí, sino la idea que tiene que ser pensada como efectiva. En una obra de arte plástica fundida no se censura que no sea la obra de arte inmediata, sino sólo la fundición. Esto no lo exigimos en una obra de arte arquitectónica sin perder algo esencial de nuestros placeres.

En el arte helénico, lo civil y lo religioso estaban tan ligados que también en la arquitectura ambos aspectos se presentaban recíprocamente determinados. Muy distinto es esto en la construcción gótica, que pertenece exclusivamente al cristianismo. En una iglesia gótica y en un castillo gótico tenemos la mayor oposición entre lo religioso y lo civil. No se encontrará resto alguno de la construcción gótica en el estilo civil que sea una obra de arte en tan alto grado como lo son las catedrales góticas, pues lo religioso en ese tiempo era mucho más importante que lo civil. Las catedrales góticas se separan muy claramente de las metas externas inmediatas en su disposición total, de forma que no es posible dedicar por igual todas las partes a su uso.

Los edificios civiles, tal y como los encontramos a menudo en las antiguas ciudades comerciales hanseáticas, se levantan muy poco por encima de las necesidades. La simetría y la proporción han sido con frecuencia descuidadas.

Es difícil sacar a la luz la diferencia original de los tipos, especialmente cuando se quiere explicar mediante la imitación de la naturaleza, tal y como se ha explicado la construcción gótica por de la extremada esbeltez de los árboles del norte, algo con lo que no podemos estar de acuerdo. En todo caso, hay un nexo entre las formas naturales y las formas artísticas en las diversas partes de la tierra. Pero hay que tener cuidado al buscar en algo tan limitado cuando no se puede pasar por alto que el arte lleva ya en sí el tipo de lo climático, como lo lleva en sí el espíritu humano. Esto se dará menos en un pueblo que nunca estuvo unido a un lugar determinado, a una parte del mundo. Esto lo podemos decir tanto de los germanos como de los griegos, que conocieron su tierra sólo mediante la emigración, y entre los que tenemos que pensar en un desarrollo libre y en que debieron de aferrarse a las formas naturales que se les presentaban. Aquí sólo podremos dar por cierto generalidades, como por ejemplo que se explica una gran diferencia de la construcción helénica con la gótica en el hecho de que en la griega se expresa una necesidad menor de protegerse del clima. Vivían en su mayor parte al aire libre. De ahí que encontremos los espacios sólo ligeramente cerrados, lo que también es manifiesto en toda la gran arquitectura.

Sobre los principios de la construcción hay completo desacuerdo y la carencia de una escuela sobre la que se podría haber desarrollado una tradición ha impedido que naciera para nosotros algo propio en esta relación. Ha habido un largo periodo en el que, como la educación francesa dominaba todo el mundo culto, también en las construcciones se aplicaba por todas partes el tipo francés. Ahora ya nos hemos deshecho de él y reconocido lo sobrecargado y rebuscado de este estilo, y nos acercamos unas veces a lo griego, otras a lo gótico.

Hemos puesto aquí el estímulo como preponderante en el pensamiento del dominio del ser humano sobre las vastas masas. Simetría y proporción como los dos elementos principales. La totalidad, dedicada a metas políticas y religiosas, sirve al espíritu común. El estímulo es tan coherente con una vida pública activa que, sin duda, un nuevo periodo significativo de la historia nos llevaría más lejos en la arquitectura que en las demás artes; por ahora falta en el pueblo el sentido general para lo arquitectónico. Los teatros, donde la poesía y las artes mímicas se muestran ligadas, podrían despertar ese sentido general si la representación mímica de la poesía dramática arraigara en el sentido político del pueblo. Como entre nosotros esto es una cuestión totalmente privada dentro de un círculo pequeño de entusiastas, no cabe pensar en una expresión de la opinión pública como en Grecia, ni tampoco que cualquier alusión a lo político es extraña, así que no es de esperar una inspiración arquitectónica por esta parte.

Entre la arquitectura y la música hay un claro nexo interno. El dominio de lo aritmético en ambas, combinaciones numéricas para el ojo y para el oído, la consonancia en el acorde, y al contrario las disonancias, cuando no queremos llevarlo tan lejos, como manifiesta una conocida observación, según la cual la arquitectura es música congelada o muerta. ¿Cómo podríamos buscar la belleza de lo arquitectónico en lo aritmético, aunque la belleza esté más segura y fija en la arquitectura que en la música, en la que no somos tan conscientes de lo aritmético como en la arquitectura? Por otro lado encontramos la mayor oposición entre dos artes. Si recordamos las relaciones entre los compositores y los virtuosos, tal y como la explicamos, entonces tenemos que conceder a la música carácter artístico y no tener su actividad como algo simplemente mecánico. El arquitecto es el único artista en el arte de la construcción y en su proyecto está toda genialidad; la realización es, sin excepción alguna, mecánica. De ahí se ve también lo injusto de desterrarla de las bellas artes. Precisamente ese carácter especial le asegura el puesto, dentro de los límites en los cuales hemos comprendido a la arquitectura como arte bello. (A pesar de ello, el plano del arquitecto estará respecto a la realización en la misma relación que el cuaderno de música para el compositor, y al mismo tiempo dará el mismo poco gusto artístico. A ambos pertenece esencialmente la realización para que la obra de arte lo sea, aunque en la música presuponga más una habilidad y una actividad artística.) En la música están activos los más elevados órganos del ser humano; lo podemos ver en el canto o en la ejecución. Hemos de considerarla un órgano más, aunque muy intensificado. En la arquitectura, al contrario, encontramos lo más variado. ¿Cómo se relaciona la arquitectura con las demás artes figurativas? No es posible pensar en una determinación de obras de arte arquitectónicas que las obras de las artes figurativas, por su parte, no postulen. En primer lugar, a la arquitectura se le une la escultura entre las bellas artes, en parte por la masa que ella misma es; en parte porque figura realmente formas corpóreas, mientras que la pintura sólo figura superficies. No se debe destacar demasiado radicalmente en esta última relación la diferencia entre la escultura y la pintura. También la escultura presenta sólo la superficie de la forma corpórea, mientras que lo propio es la organización interna. ¿Reside toda la diferencia entre escultura y arquitectura en que la primera presenta esencias orgánicas y la segunda inorgánicas? ¿Y entre la escultura y la pintura en que aquélla forma en las masas corpóreas y que ésta lo hace en las superficies? Por un lado sería demasiado y por el otro demasiado poco. No se puede decir que la escultura sólo figure esencias orgánicas; hay transiciones de la arquitectura a la escultura pasando por objetos tales que sólo tienen un mínimo de vida. Las rosetas y las formas vegetales transitan claramente de una a otra; así como los hermes, ver-

daderas estatuas que se transforman en la parte alta en formas vivas, una producción híbrida que, por un lado, pertenece a la arquitectura y, por el otro, a la escultura, semejantes a las ficciones de la filosofía natural, tal y como la naturaleza comenzó a figurarse paulatinamente partiendo de las vastas masas o lo que ahora nos parecen las fosilizaciones de esencias vivas. Si seguimos por este camino nos parecerá que la escultura nace de la arquitectura. Cuando vemos una estatua egipcia en un nicho, se nos antoja que cobrara vida poco a poco de la pared muerta. Se puede presentar la escultura como el desarrollo de la arquitectura y encontrar en ella el impulso a la figuración de formas vivas.

En la pintura encontramos arabescos, cuyo ámbito es mucho más grande que en la escultura. Las formas animales se dan en la escultura sólo verdaderamente en relación con los seres humanos, mientras que en la pintura pertenecen al gran ámbito de la paisajística. Esta diferencia en relación con el contexto es significativa. No se ha querido tener formas vegetales en la escultura, ya que la variedad, la movilidad por el viento, etc., entre otras muchas cosas, no es aquí tan reproducible. Pero tenemos que retornar a causas más profundas de esta diferencia. La separación de luz y sombra es esencial para la pintura; los trazos se muestran sólo como los fundamentos sobre los que la obra se yuxtapone. Parece, sin embargo, como si esto no hubiera sucedido entre los antiguos, ya que escuchamos que partes particulares, al menos de obras de arte plástico, estaban pintadas. Sólo podemos verlo ciertamente como un error y los mismos antiguos, en el momento de más alto florecimiento del arte, dejaron esa posibilidad de lado. En los grandes maestros pervive un resto de tiempos antiguos. Lo que sólo es fundamento en la pintura es la totalidad en la escultura. Sólo a ésta debe limitarse la escultura. Si tenemos presente esta diferencia, entonces hemos de preguntarnos: ¿podemos decir que el principio de la inspiración es el mismo en ambas artes? En la escultura se nos presenta mucho más determinada y viva la inspiración en la forma viva, donde encontramos igualmente la disolución y liberación de la arquitectura; por el contrario, en la pintura la inspiración tiene lugar más bien con la luz, que no puede ser representada sino en su múltiple juego. Esto sólo sucede en formas vivas en su total plenitud y belleza. Hemos visto que la arquitectura parte esencialmente de la vida pública y se relaciona con ella; hemos remarcado dos elementos, el político y el religioso, cuya separación tiene lugar en los nuevos tiempos. Hemos excluido del arte lo mecánico y lo hemos opuesto al aspecto intelectual. Cuanto más fuerte es lo arquitectónico en la pura masa, tanto más aún lo es la escultura en un arbitrio igualmente extravagante.

ESCULTURA. ¿Qué pertenece al ámbito de la escultura? Aquí lo antiguo se muestra algo limitado. Lo moderno es menos fijo.

Las figuraciones más antiguas, que pertenecen originalmente a lo oriental, aunque también que están unidas a lo griego, son colosales. En relación con la masa encontramos una progresión descendente. Aparte de los dos primeros escalones, lo colosal y la verdad natural, hay cierto menoscabo en muy diferentes medidas. Aquí descendemos hasta los ornamentos, hasta la glíptica. Nadie dudará de que no albergan las mismas pretensiones que la obra de arte del escultor. Sin embargo, se le suele dar mucho valor a la singularidad de estas esculturas en miniatura. Hemos establecido una diferencia entre la pintura y la escultura: que las obras escultóricas se ven desde muchos lados y pueden ser rodeadas. En una estatua de nicho no es ése el caso, pero para el escultor es media obra de arte. De ahí se sigue que las estatuas colosales vayan en cierto modo más allá del arte. Están siempre situadas en alto con una perspectiva diferente a las demás, de abajo arriba, en la que lo superior parece haberse reducido, por lo que vemos las partes bajas relativamente mayores que las de arriba.

Observando las esculturas en miniatura, etc., se ve que lo que en la estatua de tamaño natural es una superficie se convierte en esta reducción en un punto, y es difícil trabajar aquí con claridad y precisión. Encontramos de nuevo los límites de lo epidíctico. La exhibición de la destreza meramente mecánica consiste en que haya muchas cosas que se puedan apreciar competentemente con una mirada preparada. Los antiguos no sabían nada de esto, pues no conocían la preparación de la mirada. Lo colosal y la miniatura son extremos, y el ámbito principal del arte lo encontramos sólo en el tamaño natural y en un pequeño espacio a su alrededor. Lo colosal sólo se puede tolerar por determinaciones especiales. La determinación original de la escultura en miniatura es el adorno, y el arte, como originalmente figura formas, aquí figura para formas. Cuanto más visible se hace un pequeño defecto, tanto más se muestra con qué perfección ve el artista el tipo y con qué precisión le obedece la mano. En las pinturas puede haber una gran cantidad de figuras humanas, que se cubren o suceden unas a otras; en resumen, todo lo que llamamos en el sentido amplio de la palabra un grupo de formas. ¿Qué ocurre en la escultura? Originalmente se muestra limitada a formas sueltas. Entonces tiene lugar también una unión de las formas, limitada a un número escaso, más allá del cual resulta pintoresca. El relieve forma, con esta perspectiva, la transición a la pintura y es capaz de los mismos grupos. Efectivamente, encontramos en descripciones de los antiguos muchas formas agrupadas, pero las filas o los semicírculos donde el espectador se sitúa en medio y puede ver las formas una por una no son un verdadero grupo. El verdadero contexto de la forma sólo puede darse en muy escasa medida, pues la forma aislada es la verdadera tarea de la escultura. ¿Qué es lo que se representa de verdad? Hemos supuesto una inspiración por las formas vivas. El ti-

po de la vida y el desarrollo de la vida serán un momento principal. Tenemos medidas muy variadas según las cuales juzgamos la vida. Una es la sensible, donde tomamos la forma como órgano. Tomamos por verdadero la fuerza, la agilidad en relación con todos los objetivos de los seres humanos. La otra medida es la más espiritual, queremos recobrar en la forma los movimientos del ánimo y los momentos del espíritu, especialmente los que se han hecho habituales, y el rostro será el punto medio. ¿Cómo se relacionan estos dos objetivos con el arte? La característica moral personal se retraía mucho entre los antiguos, como ya hemos comprobado en la representación mímica. En la poética dramática se debe representar a cada particular haciendo algo, la actividad de cada uno estará relacionada con la del otro, y es ahí donde hay que buscar realmente el grupo. Esto es lo que debe tener lugar en la escultura, donde no se puede relacionar una forma con la otra, ya que no tenemos el grupo.

Nuestra actividad está tan unida a la escultura de los antiguos que debemos extraer de ella el sentido de la antigüedad. El sentido de la escultura antigua ha vuelto a despertarse. La escultura francesa tiene aún otro tipo y, aunque no se le niegue el valor artístico, resulta pintoresco y no lleva en sí huella alguna del sentido de lo antiguo. ¿Cómo se puede explicar esta carencia? Los modernos se sitúan respecto a la forma humana en una posición completamente diferente, como ya hemos visto. De ahí que la escultura retrocediera hasta hacerse mucho más difícil. Los griegos no querían expresar el carácter moral en sus obras de arte plásticas, de lo que se deduce que en los tiempos más antiguos no expresaran sentimiento alguno. Ése sólo fue el caso en los tiempos grecorromanos tardíos. Hay que datar el auténtico arte en los griegos cuando se encuentra la figuración de formas humanas puras. Antes había composiciones naturales de centauros y cosas parecidas, que aún se inscribían en su origen oriental. Es la representación de la vida humana lo que hay que ver en sí y por sí misma. Llegamos así a las diferencias de género y edad. La perfección de la escultura, ¿reside en la belleza o en lo característico? Sobre esto se ha discutido mucho, aunque, en realidad, no es una verdadera discusión. Una forma poderosa, si es bella, debe llevar consigo el carácter. Todo va de la mano. Que se quiera excluir lo característico proviene de que estamos acostumbrados a buscarlo en la fisonomía, que es lo que falta en los antiguos. Todo lo demás, en los antiguos, está muy desarrollado, pero sin diferencia especial en los rasgos del rostro. Esto es fácil de ver especialmente entre los egipcios. Es falso que en la vida misma de los antiguos se haya liberado menos lo patognomónico en los rostros de los antiguos. (Se ve en las descripciones poéticas de los antiguos que esto no les era ajeno.) Pero el artista quiere algo diferente, quiere representar sólo lo característico en lo momentáneo (en el arte épico, precisamente). La

escultura configura preferentemente formas aisladas y los grupos son muy limitados. Hasta donde sea posible, la forma debe ser comprensible por sí misma; puesta a hacer algo determinado, raramente lo es, por lo que debe aparecer otro momento tan significativo que la haga comprensible. Así el atributo de Apolo, que está en el concepto de matar a la bestia, o Diana, en el concepto de ir de caza.

La idea de la escultura no es otra cosa que la representación de la vida misma en sus diferencias *esenciales* y precisamente en la forma misma y por ella misma.

Con esta perspectiva, la diferencia entre el espíritu moderno y el antiguo se hace más significativa cuando tenemos presente que nosotros, si alguien nos habla de un ser humano interesante, nos imaginamos el rostro, figurándolo interna, casi exclusivamente en lo fisonómico. Los antiguos pensaban, seguramente, en la totalidad de la forma.

La razón la encontramos en la diferencia de vida. Cuanto más pública es la vida, tanto más se retrae lo individual, lo que se aprecia especialmente en el rostro. Por eso debemos despertar primero correctamente el sentido para la forma, para poder comprender a los antiguos y el desarrollo de su escultura.

Cuando la escultura representa un momento, ese momento es sólo un motivo para realzar muy claramente el tipo que se expresa en él. El sentido para la forma humana se despierta en muy diferentes grados. Cuando la forma humana se hace menos intuitiva para el ser humano, el sentido está menos despierto y al revés, cuanto más escasa y corrompida es la vida espiritual en un pueblo, tanto menos bella se desarrollará y se representará la forma corporal, que lleva en sí el verdadero tipo de la naturaleza bella. En este aspecto, los griegos fueron especialmente los representantes del género humano. Su talante y su clima, su constitución estatal, su forma de vida, favorecieron esto especialmente y han suscitado el sentido; por ello, no se puede dudar que el tipo que se expresa en sus estatuas es el que debe representarse una y otra vez. Con él, el arte se presenta en toda su plenitud.

Respecto a la diferencia con los antiguos, encontramos en los griegos la representación del tiempo de la ακμη, el verdadero florecimiento. Antes no había proporciones esenciales de la forma humana en su forma perfecta, concretamente la proporción de la cabeza con las demás partes del cuerpo. Eso sí, la época del florecimiento no es el punto donde la forma corporal ha llegado a su madurez. Se limita a un tiempo muy breve en el género femenino. Pongamos a Apolo junto a Júpiter: el primero es al principio de la ακμη una joven belleza y Zeus, al final de la ακμη, la belleza masculina. Lo que se deriva de esto es que ahí ya encontramos el proceso de destrucción. Hay una diferencia entre es-

cultura y pintura. Los niños y las formas infantiles son raros en la verdadera escultura; sin embargo, en el relieve y en la escultura en miniatura, en la glíptica, pueden ocupar gran espacio. La pintura puede alcanzar su verdadero objetivo plenamente si representa una forma imperfecta, ya que quiere la misma para un determinado objetivo. La escultura no puede hacerlo. Quiere formas perfectas en y por sí mismas. Enanos y lisiados no son por eso extraños a la pintura. Pueden darse ahí incluso efectos cómicos, lo que no es el caso en la escultura pura. Encontramos en la pintura un campo mucho más amplio y también en el bajorrelieve.

La escultura puede alcanzar su objetivo en la representación de la superficie; no puede representar lo interno. ¿Cómo representa la superficie? Que lo que quiere no se encuentra en ella, está claro. Todas las relaciones sobre las que descansa la esencia de la forma son efectos del edificio óseo; si no se representa la forma, en la que el esqueleto es fundamental, se trata de una obra de arte imperfecta, y sin estudio del esqueleto las formas del artista plástico no pueden albergar la verdad. La musculatura, entre el edificio óseo y la superficie, es también esencial. Todo esto es necesario para la figuración de la verdadera y libre ley natural en la forma humana. Según estos diferentes estratos se debe figurar la forma. La forma humana aparece en parte cubierta por la vestidura. Una forma completamente oculta puede ser una obra pura de la escultura, pero sólo en tanto en cuanto la envoltura es de tal tipo que las relaciones fundamentales de la forma son visibles sin hacer caso de la envoltura. Ahí reside la máxima de que la vestimenta moderna es inútil en la escultura, porque figura una superficie que nunca y de ninguna manera sigue la forma ni se mueve a través de ella. En la vestimenta griega ocurría lo contrario, pues consistía sólo en una pieza única. En nuestra vestimenta, por ejemplo, la forma del abrazo no se abre paso; también alrededor del tronco la forma parece hoy reprimida: aparece según los cortes de la vestimenta, que no se corresponden con las partes naturales. En la vestimenta griega vive toda la forma. La armadura de la Edad Media era aún más ajena a la escultura y las estatuas que llevan esa vestimenta representan algo sin vida. Por eso, para los nuevos artistas, el mejor camino será ceñirse tanto como sea posible a la vestimenta antigua y darle a las estatuas una vestimenta ideal. El desarrollo histórico de la escultura nos lleva a los orígenes, que se pierden en lo arquitectónico y en las figuras de dioses con forma humana, que eran entre los egipcios de la más antigua época muy imperfectos, en su mayor parte con los miembros pegados al cuerpo y a medio elaborar. Es conocida la fábula de Dédalo, cuyas estatuas huyeron por falta de vida hacia la libertad. Luego se desarrollaría aquel hermoso pensamiento, que proporciona un conocimiento apropiado o por lo menos una elaboración duradera del ma-

terial, pero que aún está en la frontera de lo epidíctico. Se ha discutido mucho si el grupo de Laoconte suscita un efecto artístico puro. Desde luego que se trata de una gran obra de arte. Pero la expresión del movimiento que generan el dolor y la presión de la serpiente, todo ese efecto conjunto produce, sin duda, una aproximación a lo epidíctico. Aparte de la obra de arte se trata también de una pieza de arte. Como fundamento para la preparación del arte encontramos originariamente el interés religioso (se enviaban figuras de dioses a todos los templos), condición religiosa en la que no debemos descuidar lo nacional, pues prescindiendo de la discusión sobre la originalidad de la mitología griega, esto mismo era seguramente conocido a los propios griegos como su particularidad y no les era ajeno.

Movimientos nacionales significativos dan nuevos impulsos al arte. Una parte significativa del botín se empleaba como ofrenda a los dioses, habitualmente obras de arte plásticas. En este nexo con los grandes momentos históricos, en esta mención al espíritu común, encontramos otra vez la semejanza con la arquitectura. Lo más próximo a esto son los juegos públicos, que se basaban en un mismo interés. Los atletas eran artistas en la representación de la forma viva y móvil, completamente liberados de las actividades vitales habituales. El pueblo espectador estaba también dispuesto a este interés artístico y lleno de este sentido del arte. De aquí salió una gran cantidad de obras de arte. Se levantaron estatuas a los guerreros. Cada momento público proporcionaba nuevo material. Aquí vemos lo histórico puro junto a lo mitológico en una totalidad no dividida, pues esas estatuas representan personas históricas. Aunque de este modo sólo se glorificaban formas extraordinarias, tenemos que pensar que, a pesar del origen, la similitud no fue considerada con precisión; no se trataba realmente de la glorificación de un individuo, sino más bien de su patria y de cuanto le rodeaba. Tras las guerras se representaban también a los generales y a los que se habían destacado por su valor junto con las figuras de dioses para glorificación de lo nacional. Había una escuela muy estricta y las formas plásticas de dioses estaban muy limitadas a unas formas, por lo que encontramos un tipo determinado en todas las formas de héroes, pues la similitud personal no se tenía en cuenta.

En otro ámbito (ninfas, divinidades fluviales, faunos, sátiros, etc.), el arte tenía gran libertad. A él pertenecen también formas humanas sin causa determinada, que se tomaban de las obras poéticas. Eran tareas más privadas. Pertenecían a la decoración, pues el espíritu general no las producía inmediatamente. Esto nos lleva a la época en que no se puede hablar realmente de espíritu común, cuando Grecia fue conquistada por el imperio romano. A pesar de esto encontramos aquí una época rica para la escultura, que se concentró en la per-

sona del emperador y su entorno. Muchas estatuas magníficas han sido descubiertas como adornos de los palacios imperiales. La elección de los temas se dejaba a la fantasía libre del artista y se limitaba de diferentes maneras. En este sentido podemos comprender las palabras de Goethe: "Toda obra de arte plástica es un ornamento de un espacio dado". Esto se da aquí especialmente. A pesar de la grandeza del imperio en esa época, la escultura era sólo una imitación de los antiguos y sólo lo original se mantenía en el arte: el espíritu griego y, en las obras de arte plásticas, el tipo griego, que lo romano no pudo absorber.

En la auténtica escultura, que representa en tres tamaños establecidos, rigen los estrechos límites que le hemos dado al arte. La individualización de las formas es la comprensión en sí, que contempla los grupos sólo en un sentido muy limitado. Hay dos géneros subordinados. El bajorrelieve y la glíptica e incrustaciones en la piedra (como gemas y cajas). Este arte menor dependía menos de la vida pública y era más accesible a los particulares. La transición se dio con las estatuas muy pequeñas que se ponían como adornos en las habitaciones. Vemos así el paso del arte a la vida privada. Como paso al bajorrelieve encontramos el relleno de las superficies de los frontispicios en los templos con obras de arte plásticas, que por un lado se unían a la pared. Ya hemos dicho que el bajorrelieve en todo su tratamiento forma, por su riqueza de formas, la transición hacia la pintura. El descubrimiento podía manifestarse públicamente de forma muy intensa en este género. El bajorrelieve podía ser dramático según su forma. Encontramos en el bajorrelieve el uso del tipo de la vida doméstica en todo el imperio que la mitología ofrecía. En la glíptica hay obras maestras tales que todos los eruditos están de acuerdo en que les era fundamental la pura contemplación de la forma humana. Sin embargo, es un género subordinado; sólo puede ser un boceto. Pero lo encontramos en su plenitud total. El arte tiene aquí sólo una libertad mayor. Encontramos también formas animales ligadas a las humanas. Sin embargo, hemos de encontrar casi lo sobrecargado del imperio en este género subordinado.

La relación de la escultura con respecto a la nueva época. Los antiguos usaron para el ornamento arquitectónico todos los frutos de la mitología. Nadie durará de que esto tiene también lugar entre nosotros; pero no es nacional, ya no es del país. Aunque nuestra formación está tan estrechamente unida a la griega que ya no nos resulta extraña, para el pueblo sí lo es. Surge la pregunta: ¿en qué medida es para nosotros la escultura algo vivo? Centrémonos en este punto. Cómo se debe comportar uno con respecto a los antiguos, así como a los temas, etc. Ya antes había decaído una parte esencial del arte, empujado por el cristianismo: los retratos de los dioses. Esto desterró pronto en Grecia a las figuras de los lugares sagrados. En la Edad Media encontramos en las lápidas ba-

jorrelieves con figuras de muertos y de apóstoles en las iglesias. No está tan claro para el profano que aquí no hubiera nada que encontrar de los antiguos. La vestimenta de aquella época también ocultó la forma viva y se limitó al rostro, lo que se retrae relativamente en los antiguos. El tipo francés, que llegó entonces, buscó el movimiento momentáneo más intenso, las situaciones mímicas más difíciles. Se añadió a esto la hibridez de la vestimenta, que se usaba como ideal en vez de la moderna. Este arte decayó más tarde; descansó también en los temas. Daba forma a temas mitológicos o alegóricos y no pudo tener por eso una aceptación popular. En la nueva época se ha despertado un espíritu más puro por esta arte y un fervor por el estudio de lo antiguo, así que viven entre nosotros particulares con excepcional talento. ¿Qué pasa con los temas? Aquí nos topamos con el círculo propio de la antigüedad, que se usa sólo para vitrinas, en edificios públicos, teatros, etc., y que, como manifiesta el estudio de la antigüedad, el cristianismo permite en un sentido estricto. Esto es sólo para eruditos; la escultura no puede llegar a ser algo popular. Está ahí como un lujo público y no se puede esperar que el pueblo se inicie en este campo. La posibilidad de que la antigüedad clásica tenga una vida real en la fantasía de la muchedumbre parece ser contradictoria con la verdad. Incluso si Homero se convirtiera en un libro popular, al pueblo le iría como a los franceses, que lo travistieron de francés: convertirían en alemanas las formas. Los propios artistas relacionan estas formas con la fantasía de la poesía griega, como si la vida se comunicara con su profunda verdad y naturalidad. Plantear públicamente lo mitológico implica ahora el desprecio del pueblo, pues sólo es comprensible para los artistas, aunque con un gran coste que se discute por parte de las arcas del pueblo. Asimismo, es una forma de mentir al pueblo, al que no le rinde nada. En este sentido es reprochable la representación popular de las costumbres; si bien no se pueden abandonar libremente las figuraciones antiguas, por ejemplo para los palacios de los grandes para mantener el sentido puro por la auténtica figuración de formas.

Si la escultura ha de ser realmente popular, entonces debe ajustarse a nuestro sistema religioso, o debe tratar lo histórico de tal manera que se ponga en conexión con la época presente. Por lo que respecta a lo primero, la ignorancia del pueblo, en el cual la historia del cristianismo ya no está viva de manera popular, historia que el pueblo no conoce ni pasablemente, es un terrible obstáculo. A los protestantes normalmente les disuade la memoria de la reforma. A los católicos la creación de nuestros obispados imperiales. Se distingue un Pablo, un Juan, un Pedro, lo demás es arbitrario. La leyenda no tiene ya vida alguna en la iglesia evangélica, y no influye en el camino de la escultura. Todo lo posterior se resume lo histórico. Lo histórico, sin embargo, ya no vive en el

pueblo. La guerra de los setenta años queda muy lejos. Se debería empezar por lo más reciente y poner así un gran principio, y si otros nuevos principios, que actúan sobre la vitalidad del pueblo, no se abandonaran otra vez, entonces habría que crear algo dentro de ese campo, aunque una formación del pueblo hoy sólo progresaría muy lentamente. Sobre la fidelidad y la verdad de las formas en relación con la vestimenta, el arte no debe someterse a límites muy estrechos si la verdad y la comprensibilidad no se pierden para el pueblo. En la época moderna, la verdad histórica descansa en gran parte en la fisonomía del rostro, ya que la mayor parte del cuerpo está oculta. Nos dirigimos siempre al rostro. ¿No tendrá nuestro arte un carácter distinto al antiguo, pues tenemos una escultura popular? Tenemos que afirmar esto sin lamentarlo. Pues una época de pocos siglos no se puede volver atrás de un golpe, y menos una de milenios. Encontramos este carácter en los antiguos sobre todo en los hermes. Entonces había bustos, a la manera de los hermes, pero cortados a la altura de los hombros, que con el tiempo eran cada vez más un retrato, y se empezó a concebir el rostro en su carácter propio. Cuando, sin embargo, la escultura no aporta nada como los bustos, tenemos que reconocer que la escultura no tendrá nunca el carácter que tenía en la antigüedad. El busto querría ser en la representación lo más cercano para el pueblo en el círculo histórico próximo, mientras que lo otro desdeña por ahora lo público. Lo religioso, parece, deberá ceder el paso en este campo.

La pintura. Para sacar correctamente a la luz las diferencias principales entre pintura y escultura, queremos añadir otra anotación. Nos alegramos de las obras de arte plásticas sobre todo por la mirada; un ciego podría disfrutarlas por el sentido del tacto parcialmente y mediante un ejercicio infinito, pues lo pintado sólo puede ser comprendido por la mirada. La mirada no sólo nos muestra las formas, sino todo el juego vivo de la luz con las formas, que podemos intuir si pensamos en formas de la pintura sin luz. Lo pintado se representa sobre la superficie. Si ésta no fuera uniforme la pintura no podría darse con perfección. Se representa mediante esbozos. La forma representada no es otra cosa que una superficie formada de cualquier modo; ahí no hay objeto para la pintura. Nadie considera una obra de arte de la pintura una silueta o un mero esbozo. La pintura debe representar en la superficie algo diferente a la superficie. Ahí es sólo mera superficie; en meros esbozos un cuerpo será también una pintura muy imperfecta, especialmente si el juego de luces se indica con líneas cortantes. Tan pronto como el objeto es corpóreo, nacen las diferencias de luz; una mera bola aparecerá en un boceto sólo como un círculo. Sólo el dibujo de las diferencias de luz lo hará reconocible. Esa bola sólo podría ser una obra de

arte inferior, porque hemos establecido esencialmente la representación de la forma viva de la plástica y la pintura; también una forma viva representada que sólo consiste en dibujo y sombreados será una obra subordinada de la pintura. A esto pertenece un tercer elemento esencial, la coloración. En los sombreados, donde falta la coloración, sólo tenemos el juego de luces, en tanto que toca la forma desde fuera. La coloración es la vislumbre que, de dentro afuera, se produce o se modifica. Si observamos el ojo del ser humano, encontramos un cuerpo brillante que es iluminado desde fuera. En efecto, la piel humana, desde un punto de vista químico, tiene ya un color, pero el brillo de lo vivo, que actúa desde dentro, lo modifica, aunque la luz no sea tan fuerte como para carecer de la colaboración de la luz exterior. En la oscuridad no aparece. (Lo mismo se puede observar respecto al color de las flores. Es el proceso vital interno el que se modifica con la luz de afuera. Cuanto más fuerte es el proceso, mayor es la modificación de la coloración. Se puede comprobar miles de veces. Incluso en la naturaleza sin vida encontramos lo mismo. Igual que vemos en la piedra el proceso vital de erosión, también en ella la coloración que tenía se ha petrificado.) El grabado no pone esta diferencia ante la vista. Es una pintura imperfecta; toda la impresión del grabado es realmente sólo el efecto de un estudio. La luz es tan esencial que es dudoso decir si el pintor hace que la luz juegue con la forma para embellecerla o si quiere mostrar con la forma el imponente juego de luces. Hemos establecido la multiplicidad de las formas, el grupo por un lado, la producción de formas de la escultura con vistas a un espacio determinado por el otro (mientras que la pintura produce al mismo tiempo el espacio con las formas), como diferencia entre estas dos ramas artísticas. El espacio lo tenemos en la pintura como fondo que está limitado por el marco. ¿No es el dibujo de un paisaje sin fondo una obra de arte? Seguro que es algo incompleto, pero no en el espacio. En esto reside una imperfección y una carencia esencial. Así como pensamos que se crean formas y el espacio para ellas al mismo tiempo, la superficie representada como espacio tiene que ser un espacio corpóreo. Cuando hay una variedad de formas es cuando más sucede esto. Cuanto más grande es la diferencia de este tipo entre el espacio corpóreo y las formas, tanto más complejas son las relaciones de la luz. Tenemos que decir que el efecto de la escultura se traslada al dibujo en el caso de la pintura, aunque allí el cuerpo sólo es producido realmente por las diferencias de luz. Hay que señalar, por tanto, 1) que hay que ordenar el grado de la luz que cae sobre todas las figuras, así como el punto desde la que parte; 2) que el resplandor tiene lugar dentro de la figura conforme a su forma, y 3) que el resplandor general lo marca todo, por ejemplo la claridad del mediodía, la luz de la luna, la luz de la mañana, etc. Todos admitirán que el tipo de resplandor que les en-

vuelve tiene un influjo sobre su ánimo; en unos más y en otros menos. Con esto el pintor puede amar más un tipo de luz que otro y preferir representarlo. Es un mero reflejo de un estado de ánimo interno. Así encontramos en la pintura dos facetas. Podemos llamar a la primera la faceta de lo plástico, que tiene su esencia en la representación de la superficie, en el dibujo, en la iluminación local, y a la segunda musical, pues, a diferencia de la anterior, tiene que ver más con la iluminación y la coloración. Podemos proponer entonces dos géneros según la fuerza con la que se presenten uno u otro de estos elementos. El equilibrio nos da la perfección. Si, por el contrario, domina tanto lo subjetivo que el elemento plástico queda atrás, la representación será unilateral y parecerá un género subordinado, como el grabado. Si la pintura quiere representar los dos elementos, y lo musical es muy malo, entonces tenemos otra vez la unilateralidad.

La producción pictórica es fruto de la visión y tiene que mostrar el talento pictórico. El ojo sano ve todos los efectos de luz. Las formas ven con un ojo artístico, que es el mismo para el pintor y para el artista plástico. Donde otro no ve más que una masa descompuesta, el pintor distingue y forma grupos diferentes. La diferencia es original e indica una dirección del estado de ánimo, del que nace el arte. En esta diferencia se manifiesta también la diferencia de dirección artística. Una está más abierta a los objetos naturales, la otra a los grupos de seres humanos. La primera se inclinará a lo musical, la segunda a lo plástico, y aquí tenemos también la diferencia en esta relación para el pintor y para el artista plástico. El que cultiva especialmente la dirección plástica en la pintura se ocupará especialmente de figuras humanas; el que cultiva la musical tendrá que ver especialmente con objetos naturales; y ambos aspectos deben ir juntas si no se quiere ser unilateral en pintura. Si en las figuras humanas se subordina el dibujo al resplandor general, entonces habrá necesariamente cierta imprecisión en la delimitación de las formas. Por el contrario, los objetos naturales no están tan rígidamente delimitados y se distinguen los límites de manera más arbitraria, de manera que el fenómeno natural tendrá menos valor para la plástica.

De esta forma hemos llegado a los dos géneros principales de la pintura: la pintura histórica y la pintura paisajista. Hemos de pensar en la posibilidad de un equilibrio perfecto, de forma que lo paisajístico parezca un acompañamiento musical para lo plástico. Ése sería el género perfecto, porque los contrarios se unirían armónicamente: el ser humano junto a la naturaleza serena. Cuanto más significativas sean las figuras, tanto más adecuada será la impresión, mientras que la duplicidad tiene que ser reconocible también en el equilibrio. ¿Tenemos en estos géneros principales todo el ámbito de la pintura? Si lo tuviéramos, ¿cómo se relacionarían estas dos formas principales entre sí? Hasta que

los nuevos estudios de la antigüedad han puesto en evidencia lo contrario, durante mucho tiempo se había dado a la pintura de paisaje menos consideración que a la pintura histórica. La representación de la figura humana servía como lo más elevado, se veía realizado el más alto sentido, lo intelectual, lo moral, lo religioso.

Eso sólo podía significar unilateralidad. Eso *sólo* pertenecía a la plástica. En la pintura es esencial la representación del juego de luces, que en la pintura de paisaje se representa de una forma tan bella como en la humana.

Mientras en la pintura histórica se testimonien ideas y tenga lugar una forma de proceso de testimonio de pensamientos estará por delante de la pintura de paisaje. Pero yo pienso que esto no se le debe imputar tanto a la pintura como al objeto. Fuera de un gran círculo político o religioso conocido, hay que imputar esa impresión más al historiador, etc., que a lo pintado en sí. No podemos tener esto en cuenta; tenemos sobre todo que considerarlo indiferente en vista al contenido de los objetos. Si menospreciamos una pintura por sus objetos demasiado bajos, entonces no la menospreciamos desde el punto fijo y puro del arte, no la menospreciamos como obra de arte, ni al pintor como artista. Si el objeto es irrelevante, el significado es a menudo indeterminado, y así la pintura no se entenderá correctamente, y menospreciaremos también la elección del pintor como artista. Prescindiendo de esto, el objeto no tiene influencia alguna sobre el valor artístico de una pintura. Cuando los jueces del arte dicen que el ámbito de los hechos históricos es indiferente para el pintor, a éste sólo le queda una alternativa, un tema: representar formas bellas, así que tenemos que admitir el sentido negativo de la frase, no el positivo. La escultura debe representar lo elástico de la vida en formas puras no corrompidas, porque ésa es realmente su tarea; la pintura es más libre en la elección de las formas porque no las tiene que representar solas, sino agrupadas, relacionadas unas con otras y esencialmente con las diferencias de luz. Esto nos lleva al juicio sobre la invención en la pintura. A la vista de la obra de arte lo mismo da si se inventa un paraje natural o no. La belleza del tipo natural puede ser representada en los dos de la misma manera. La diferencia, si ganamos más un fin secundario de una de las maneras o si hay más inteligencia en una, está fuera del ámbito del arte. Una actividad viva de la fantasía pertenece lo mismo a la imitación de la naturaleza que a la figuración por la idea. También ésta pertenece a la visión correcta y a la elección de la belleza de la naturaleza. Sin ella, el objeto sería tan bueno como lo no dado, y el que forma por la idea debe también tomar la naturaleza como modelo y haber estudiado los paisajes de la naturaleza.

Igual de indiferente es en la pintura histórica. Cuando vemos una Virgen con santos a su lado que nunca coincidieron en vida con ella, es completamen-

te indiferente para la invención del pintor, para el valor artístico, para la excelencia del cuadro, si la situación no es real, ni verdadera, o si el pintor se ha atenido a una situación histórica real. La verdadera invención del pintor no reside en la invención del objeto, que apenas puede ser nombrada de nuevo, sino en la forma. Una vez el artista elige un momento histórico del presente, ¿lo alabaremos si no se atiene a la realidad de las formas? Nadie lo aceptará, porque trastorna el significado del cuadro. ¿No tiene por eso nada que inventar? Desde luego, muchas cosas. No representará vivamente el momento histórico en su esencia mediante los pocos testimonios oculares. Se ha dicho a menudo que la pintura de retrato es un género subordinado porque en ella la invención no puede tener lugar. Aceptamos que la pintura de retrato es una forma subordinada porque el grupo de formas que es esencial a la pintura histórica no puede tener lugar en ella, sino que habitualmente vemos más bien sólo una media forma. Sin embargo, el artista tiene algo que inventar, como en la pintura de paisajes. Lo que en la puntura de paisaje está en el espacio, está en el retrato en el tiempo. La existencia del ser humano consiste en su apariencia externa durante una serie de momentos, en cada uno de los cuales es otro; así es a determinada edad y así representa un periodo determinado de la vida. El rostro es la impresión específica para la unidad de la dirección del estado de ánimo o carácter. Por todos lados hay, sin embargo, particularidad; la misma coloración en general es particular y el tipo de la vida se expresa en cada uno de aquellos momentos de forma diferente. Por todas partes hay invención; es indiferente que esté fuera de la realidad. La verdadera invención consiste en representar en la realidad de la naturaleza lo que es conforme al arte. (Desde este punto de vista me parece que la pintura histórica ocupa un lugar más alto que la pintura de paisaje, porque en la primera reside el ideal humano inmediato, lo que no aparece en la realidad, mientras que la pintura de paisaje sólo puede representar la bella vida natural tal y como es. Sin embargo, me parece que esta diferencia no tiene su fundamento realmente en el objeto, sino en las limitadas posibilidades del ser humano. Hemos de pensar en una naturaleza prototípica, espiritualizada, ideal, análoga a la perfección de la naturaleza que se nos presenta como ser humano ideal, aunque no pueda convertirse en un concepto claro. Esa naturaleza es para nosotros la forma de lo desconocido y ha de bastarnos su sanción. Un paisaje prototípico no es tema para la pintura.)

Imaginémonos una pintura histórica con un amplio grupo, por ejemplo, la escena de una batalla. Si representa un verdadero suceso, no es menos que una fiel copia de la naturaleza, por lo que no se puede hablar aquí de eso. Aquí la mayor libertad de la pintura se une a la mayor verdad de la naturaleza, si bien el paraje y los personajes principales son retratos. La tarea del artista es relacio-

nar tan gran multiplicidad de formas en una unidad con el desarrollo de los movimientos, de manera que el carácter del suceso se presente verdadero y puro.

El pintor no tiene que ser poeta. En tanto que uno se ocupa del significado de una obra de arte no es posible un gusto pictórico auténtico; se debe separar absolutamente la invención poética de la pintura y contemplarlas por separado. El pintor debe tomar su material de un ciclo conocido. Cuando se compara la pintura histórica con la pintura de paisaje en relación con la invención encontramos en la primera el momento y la posición a inventar, en la segunda la totalidad en una unidad a formar. El pintor de paisajes no es sólo compositor. Si algo se extiende por el panorama de un paraje poco conocido, entonces se le debe conocer por ello.

¿Podemos reclamar de tales retratos, que no quieren ser otra cosa, lo mismo que de un paisaje ideal? ¡Claro que no! En el primer caso la atención se dirige principalmente al dibujo. No se puede pedir de la coloración y de la iluminación más que aquello con lo que ya hemos contado para el dibujo. ¿Ocurre lo mismo con el retrato? Si el artista quiere copiar la naturaleza, entonces no tiene nada que hacer que no sea producir el dibujo con la mayor perfección y belleza, pero respecto a la iluminación no podemos exigir nada más, porque sólo puede seguir la naturaleza, sacar a la luz lo que tiene delante y está en sombra. Visto así ha abandonado la auténtica idea de pintura, por lo menos la ha subordinado para alcanzar una meta completamente mecánica. Esto se logra de la mejor manera con dibujos coloreados donde falta la vida de la iluminación y sólo tiene lugar una iluminación local. Un panorama así apenas es una pintura, no es una obra de arte. Si un buen pintor quiere retratar un paraje semejante, entonces tiene también que satisfacer las exigencias artísticas. De hecho, es indiferente, y apenas nos lo preguntamos, si el paraje es real o no. Un artista inventivo no podrá alcanzar su meta artística sin variaciones. Ya lo hemos expresado diciendo que la naturaleza sólo le sirve de modelo. Debemos separar al verdadero artista y al pintor de panoramas. Si, por ejemplo, el agua es la tendencia principal de una pintura, la influencia y el juego de luces deben ser mostrados junto a ella, y de nuevo el efecto especial recíproco del agua sobre la luz. Lo demás, normalmente, será accesorio.

Si ahora volvemos a la pintura histórica, entonces nos preguntamos: ¿de dónde debe tomar el artista sus objetos? Hemos establecido como canon general que los tome de un ámbito comprensible. Hemos adjudicado al retrato un verdadero valor artístico. Pero el valor se perderá en su mayor parte donde el objeto no se conoce. Sin duda la perfección se encuentra en la similitud del retrato aun sin conocer los objetos. Esto pasa porque el objeto no es del todo desconocido. Conocemos el tipo, el gran esquema; la fisonomía nos es familiar. No

nos iría igual con un retrato chino. Más o menos, sin embargo, nuestras admiraciones deberán limitarse al virtuosismo. Si preguntamos cuál es el mayor objeto en el ámbito histórico, llegaremos a nuestra historia santa. Pero ¿cómo se relaciona con el objeto? La historia es generalmente conocida, pero no conocemos las formas sólo por la tradición. Por eso no se discute el significado; tenemos aquí algo maravilloso entre la poesía y la verdad. Es lo que, incomprensiblemente, se ha hecho puro mediante el arte. El arte se ha formado puro sólo mediante el arte, se ha dado a sí mismo esta tradición, gracias a la cual hay una seguridad general en el significado. Si ampliamos el círculo un poco más entramos en el ámbito de la leyenda, donde a menudo las personas son dudosamente históricas. Hay cierta manera en la que la pintura se da a sí misma la verdad. Entendemos muchas pinturas sin conocer la leyenda. Ese es el ámbito en el que el arte puede ir a su lado con absoluta libertad.

Si sólo se mantuviera la leyenda por amor a la pintura tendríamos entonces un bello ciclo y ésta sería, sin duda, la más elevada representación si no faltara aquí todo lo paisajístico, porque estas representaciones rara vez se refieren a un momento histórico real. El objeto es inagotable. Si vemos ahora la relación de la pintura histórica y la pintura de paisaje, hallamos que la última ayuda mucho a la primera en aras de la comprensibilidad. En la pintura histórica pura el conocimiento de la historia es siempre condición para la comprensión.

Lo que para nosotros es la historia sagrada en relación con la leyenda, era para los antiguos la mitología y la tradición heroica, ambas mezcladas de la misma manera con la poesía. En lugar de la mitología griega ha entrado en la pintura histórica cierta pintura alegórica de cuadros que, aunque no son tan claros en sí mismos, no deberían causar malentendidos. Lo encontramos en casi todos; aquí parece haberse traspasado el límite que atribuimos a la pintura, pues es públicamente una manera subordinada de poesía que se va perdiendo. La pintura histórica parece ser un ámbito mucho más extenso que la pintura de paisaje, pero se pierde cuando se contemplan con más precisión los dos géneros. Hay que buscar el reino del arte en la relación de mayor proporción posible y en la pluralidad, con la que la pintura vuelve a tener lugar.

Si volvemos a este punto y preguntamos por la auténtica perfección de la producción pictórica, entonces volvemos a nuestros dos momentos: dibujo y tratamiento de la luz. Encontramos la perfección en la pluralidad de la totalidad y en la relación de todos los particulares entre sí. La pintura no exige que una forma particular sea completamente comprensible por sí misma; una figura particular es una tarea pictórica imperfecta. Que todo lo que no es superficie en la figura se hace comprensible mediante la iluminación lo podemos comprobar incluso en el mundo real, pues en la realidad no vemos sino lo que

hay en la superficie y lo distinguimos mediante la iluminación, prescindiendo del sentido del tacto. Por otro lado no hay que aprobar la sobrecarga de figuras, pues impide el reconocimiento de lo particular. Luego hay que señalar la relación correcta del tratamiento y de lo complementario. Con la acumulación de lo segundo disminuye la comprensibilidad, esto es, cuando acude a figuras humanas. Cuando pensamos en un tratamiento que exige gran cantidad de personas, nos es imposible encontrar sitio para lo complementario. Falta incluso el motivo.

A menudo echamos de menos la unidad del tratamiento en cuadros antiguos, que aunque no sean coetáneos, sin embargo sí lo son, por ejemplo, la *Transfiguración* de Rafael. A menudo encontramos múltiples momentos, no coetáneos, representados simultáneamente, con la misma historia en el mismo cuadro, presentándose un momento más sólo de forma más intensa. Hay que tomarlo por una licencia pictórica y observar lo subordinado como complementario.

En la pintura de paisaje hemos establecido esta unidad en la iluminación, por ejemplo, una vela en una casa, mientras que lo abierto nos muestra la luz de la luna. Esto tiene una gran aplicación en lo epidíctico. Hay una gran diferencia si partimos de la invención del pintor en el acto de ver. Uno ve lo lejano más intenso, otro más débil. Si el artista tomara la medida de lo último, entonces su cuadro se haría indeterminado, oscuro, impreciso, y no sería digno de elogio. En el polo opuesto han incurrido los holandeses (lo microscópico), al representar cada aspecto bello de la piel, cada poro, cada pliegue. Esta manera tiene un carácter totalmente epidíctico. El cuadro se pierde en lo pequeño y no podemos seguir al pintor en su virtuosismo; la atención absorta en lo particular estropea la unidad, lo auténticamente artístico.

Cuanto más claramente parte la iluminación de forma desigual de un punto, tanto más la obra parecerá estar calculada para el efecto y esconder detrás errores en el dibujo. Grandes maestros han desdeñado esta manera, ya que el dibujo lo sufre demasiado y nos lleva con violencia a la diferencia de iluminación. Las diferencias de iluminación deben mantenerse de modo que la fuerza del dibujo no sufra, así como la moderación en la coloración, de forma que la unidad no se estropee por la atención demasiado grande a lo particular.

Si el pintor quisiera evitar totalmente el contraste iría contra la verdad natural; por ejemplo, el contraste de los colores sobre diferentes formas. Por el otro lado, en la acumulación de contrastes, se encuentra lo epidíctico, también en la coloración y en la iluminación. Las transiciones paulatinas y los contrastes intermedios, esto es, lo que se llama la armonía en la coloración y la iluminación. Está claro que esto no se puede forzar de ninguna manera.

¿Qué entiende el artista realmente por medio para producir su obra?

Ha de tener una superficie y sobre ella esbozos, después pigmentos. La delimitación de la superficie a través de la coloración hace salir las figuras particulares y las representa. Además de esto sólo son necesarias las herramientas con las que trata los pigmentos. Éstas son, a su vez, múltiples; distinguimos especialmente entre pinturas realizadas al óleo y acuarelas. Cuando planteamos la pregunta de si el artista necesita un nuevo pigmento para cada matiz de color, el no artista lo negará, pues los pigmentos se utilizan sobre una forma fluida y la mezcla de pocos colores puede producir los más variados. Por eso la pintura con colores secos es algo imperfecto, como generalmente se reconoce.

Es necesaria aquí una gran diferenciación entre materiales y uso del pincel.

Esto nos lleva a la estimación de las copias en la pintura. Éstas son lo contrario de la invención; la invención debe ser el primer punto del que parten las obras de primer rango. Una gran obra necesita de la tradición si se quiere conservar; esto vale tanto para el arte como para la ciencia. Es especialmente esta tradición continua lo que nos da el concepto de escuela: cuando el maestro propaga toda su técnica de tratamiento en sus alumnos y éstos la siguen propagando. Cada gran maestro es individual y su constante progreso es lo que forma el concepto de una escuela. Esto no puede quedarse en el tratamiento de los pigmentos, sino que más bien lo principal es la moderación en la iluminación y en la coloración, en carácter, etc. Naturalmente el tratamiento de los pigmentos y de las herramientas es lo más sencillo para el aprendiz.

De ahí que se distingan también "escuelas" por la moderación en la coloración, en la iluminación, por la manera de dibujar y por un virtuosismo sobresaliente.

Cuando la historia de la pintura tiene huecos y periodos de transmisiones imperfectas y muy vulgares es el momento de ponerse detrás de los misterios de los maestros en copias y reivindicar de nuevo el arte.

No conocemos suficientemente la pintura antigua para dar un juicio sobre ella. Iba tan de la mano de la escultura que es imposible que fuera mala. Se ha dicho que las figuras particulares eran demasiado rígidas y solitarias y, especialmente, que no había perspectiva. Pero este juicio se basa en su mayor parte en pinturas hechas en jarrones, donde no puede hallarse unidad alguna. Se deben encontrar nuevas pinturas en las paredes que contradigan completamente este juicio. Las ventajas del bajorrelieve debieron pasar a las pinturas. Es posible que los antiguos aproximaran demasiado las pinturas a las figuras plásticas, porque la pintura comenzó cuando la escultura hacía tiempo que había florecido.

Igual que en la antigüedad la escultura tenía importancia, la tenía la pintura en la era cristiana, de la misma manera el carácter de esta última se hizo

más conveniente que el de la plástica. Lo patognómico se impuso y se fue abandonando la vida general de una forma que no había sucedido en la escultura. Primero se trabajó sobre lo ético, lo que exigía especialmente el rostro, y la historia santa era el motivo preferente. Después se empezó a ver más la corrección del dibujo en toda la figura.

Cuando contemplamos el conjunto de la pintura italiana encontramos en las últimas escuelas la búsqueda de juegos de luz (por ejemplo, en Caravaggio), mientras que desde otro punto de vista las carencias no se simulan. De aquí hay un paso hacia lo manierista y afectado que ofrece la pintura francesa.

Naturalmente el arte tiene periodos; pero es cierto que no se debe prever que la pintura no vaya a alcanzar de nuevo la altura que tuvo en los tiempos de la pintura italiana y alemana, aunque la separación de la iglesia protestante parece haber sido una desventaja para el arte. El espíritu de la iglesia protestante no se opone al arte, aunque no tenga lugar el culto a los santos. Descansa en otros principios.

La pintura de paisaje se ha desarrollado menos como género libre y en la antigüedad servía de acompañamiento a las pinturas históricas, hasta que se presentó como género independiente. Hemos establecido la combinación como lo más elevado. Pero la mayor perfección que ha alcanzado esta pintura sólo puede tener el más bello efecto en una futura unión.

En la pintura de plantas hay una realidad natural fundamental. No se puede hablar de plantas inventadas cuando son el auténtico objeto. Pero al igual que el pintor de retratos, el pintor de plantas tiene espacio para la invención, sólo que de otra forma, en la composición, en el dibujo y el colorido. La planta particular sirve de modelo y la verdad de las especies debe ser observada.

Ocurre algo parecido con la pintura de animales, aunque con una tendencia determinada: reproducir lo particular y representar individuos particulares, pues en los animales particulares se destaca un carácter determinado, como en las plantas.

Éste y otros géneros son para el arte en general tan sólo estudios (con la excepción de la pintura de plantas) y no se les puede asignar, como ejercicios por sí mismos, un lugar subordinado.

Igual en todo lo que es naturaleza muerta. Debemos tomar aquí la sentencia general de que debe haber tendencias determinadas donde se pueda establecer un canon para el tratamiento en mayor escala; sobre determinados reflejos, etc. Sin esta tendencia serán aún más insignificantes.

El grabado tiende sobre todo a la reproducción. El grabador está respecto al pintor en una relación parecida a la del virtuoso con el compositor. Los medios mecánicos son tan pocos que se le debe atribuir algo verdaderamente

artístico. De hecho, es admirable cuántos grandes maestros han rendido frutos con tan simples medios. El torneado de la carne, los efectos de luz, el mismo carácter del colorido está notablemente marcado. Por eso debemos guardarnos de situarlos demasiado por debajo en el ámbito del arte.

Aún no se puede decir hasta dónde llegará la última forma de arte, la litografía. Aunque difícilmente emulará en belleza al grabado, tiene la ventaja de la facilidad.

Tercera sección

LAS ARTES DISCURSIVAS

Hallamos fácilmente obstáculos cuando tratamos con los límites de la belleza. Si ponemos la poesía y la retórica como los dos géneros principales, la primera lo era indudablemente y la retórica nos lo parecerá muy pronto, ya en la antigüedad, con una teoría artística muy formada y perfecta. La retórica interviene directamente en actividades relacionadas con la vida y se orienta a resolver inmediatamente problemas comunes, de modo que lo práctico nos tiene que parecer predominante y, según nuestra tesis, no la podríamos reconocer como una de las bellas artes. En comparación con lo que nos ofrecen los nuevos tiempos, hay retórica en algunos pueblos y en otros no, lo que tiene su fundamento en la diversidad de las constituciones. Donde la encontramos, la retórica política posee un carácter similar a la de los antiguos, aunque el lugar donde los oradores hablan, delante de un comité de sabios y no delante de todo el pueblo, no sea el mismo. Hay mucha más pasión en los discursos de Demóstenes que en los de Pitt y Fox. Además está la retórica de los púlpitos, que es la única forma en muchos pueblos modernos. Había algo parecido a esta retórica entre los antiguos, con el mismo objeto; su eficacia tiene que ver con la conducción del alma y tiene la intención de producir un efecto sobre la voluntad, aunque no tenga una solución para aplicar de inmediato, sino una orientación general. La retórica de los púlpitos se acerca más a las bellas artes y estamos indecisos sobre si debemos reconocerla como tal. Los límites, en este caso, son confusos. Aunque al oír estos discursos dejemos a un lado el objeto y la finalidad, exigiremos, sin embargo, que se distingan del modo de hablar en la vida cotidiana. La conciencia se interpone y esa actividad, como arte, se diferencia del discurso corriente. Lo que se refiere al arte reside en algo distinto, en un propósito de edificación, ya sea mediante una orientación determinada de la voluntad, del sentimiento o del entendimiento. Por la forma podremos tenerlo

en cuenta según el sentido del arte. Excluir la retórica de los púlpitos sería el mismo error que excluir la arquitectura del ámbito de las artes plásticas. Se da aquí, incluso, la misma proporción en la relación artística entre un propósito y una finalidad, ambos inseparables. En los dos casos, el cumplimiento de la finalidad depende de lo artístico, del significado, de la adecuada coherencia y unión de los pensamientos en la retórica de los púlpitos. ¿Querríamos que predominara la finalidad? Lo mismo vale para el acento, que recae en las partes principales y los pensamientos y que, en cambio, media en las transiciones. Si quitáramos todo esto no quedaría nada; lo que los adornos son a la arquitectura, las llamadas *flores orationis* lo son a la retórica de los púlpitos; cuando son exuberantes, igual que los adornos, destruyen la belleza real. Si quisiéramos aislarlo, llegaríamos a los detalles insignificantes que tienen poca relación con el valor real del discurso. La economía es aquí ley. De este modo, no podemos desmenuzar el conjunto de la retórica de los púlpitos, donde encontramos tanto lo artístico como lo práctico.

La producción orgánica y la parte musical de las palabras, que puede tener su medida en sí misma, son los dos elementos que se observan en general en un discurso. Lo que aquí se juzga como artístico se une por otra parte a lo cotidiano de la vida corriente, donde este arte resulta habitual en los sabios por naturaleza, en general donde prevalezca el discurso. Por tanto, podríamos tener una perspectiva artística, aunque no por producción, sino *per accidens*, mediante algo ajeno al arte.

POESÍA. ¿Pertenece todo lo que es poesía al campo de las bellas artes? Se nos ocurren muchas cosas que podrían ponerlo en duda, por ejemplo los poemas didácticos, como ya lo dice su nombre, y en otros sitios hay también facetas dudosas. En la poesía, el discurso referido a los negocios y al conocimiento se excluye por sí mismo. Hemos de reconocer que el arte de la poesía se encuentra sólo en lo que ya hemos visto. Pero también hay dramas en prosa. ¿Son distintos a los poéticos? Los antiguos los componían sólo en verso, pero nadie negará que un drama en prosa sea un arte poético. Además tenemos la novela, a la que la idea de arte se aplica perfectamente. Si pensamos en un género poético menor, la fábula, la encontramos tanto en prosa como en metro, y sucede lo mismo que con el drama: un cuerpo de arte orgánico menor, como ocurre a menudo en Livio, se interpone en el discurso de negocios. El orador que inserta la fábula en su discurso puede haberla inventado. La invención puede haber sucedido en el momento del discurso. Sin embargo, siempre será una parte separada del discurso y el orador podría haber alcanzado la misma finalidad con otros medios. Consideramos que eso se une a la declaración del proceso que

acompaña a la creación de ideas, sobre lo que ya hemos hablado. Tanto la fábula como el drama, sean poéticos o prosaicos, pertenecen al arte poético. Debemos decir que en el sentido más estricto el arte poético se puede aplicar tanto al discurso rimado como al discurso no rimado. Observando la literatura actual, ¿dónde podemos encontrar el límite? Por ejemplo, las descripciones de viajes parecen consistir en dos géneros: por una parte, el ámbito del conocimiento y, por otra, el del arte. Sin embargo, encontramos verdaderos poemas en forma de descripciones de viajes. Si consideramos originales las descripciones instructivas de viajes que luego cambian de forma o estilo, podemos esperar lo mismo de todas las formas y entonces tendríamos aún más dificultades acerca de sus límites.

Aunque lo prosaico fuera una excepción en el drama y la fábula, y la métrica fuera la señal del arte poético, tampoco iríamos más allá. Si, por ejemplo, un poema como el *Oberon* de Wieland, cuyo género se ha calificado de epopeya moderna, pertenece a uno y otro género, ¿no se pueden también aceptar novelas versificadas? Así la historia de Abelardo y Eloísa en cartas poéticas. ¿Cómo podría considerarse una novela un género esencialmente prosaico si ponemos el drama esencialmente en el lado poético? No hay ninguna razón para esto.

Tenemos que volver a lo original y observar lo que se une al juego libre e involuntario de la fantasía en el momento esencial del conocimiento. Esto ayudaría a la crítica, pero no al modo sistemático de proceder, al que no queremos renunciar. ¿Podríamos construir según esta determinación los distintos géneros? ¿De dónde sacaríamos un principio de constitución para la gama completa de las artes discursivas, una determinación exacta del ámbito del arte poético? El discurso rimado o no rimado no puede determinar el verdadero ámbito del arte poético. Donde todo el interés ha surgido del impulso artístico, y de nada más; donde encontramos una totalidad acabada de producción de ideas, ¿no podríamos ver poesía, y nada más? Excluiremos todas las composiciones que al principio pertenecían a los negocios y que, en el fondo, eran didácticas, es decir, pertenecían al conocimiento teórico. Todo lo demás debe ser arte poético.

¿Qué ocurre con la historiografía? Teniendo en cuenta la materia, no tratamos sólo con lo que se ha tomado del proceso interior del pensamiento, sino con todo lo dado por el exterior y lo percibido. En cuanto a la materia no puede haber dudas. Pero si miramos la manera de combinar sus principios y sus ideas, cómo se refiere a lo singular en sí mismo, encontramos que hay dos clases distintas de proceder, desde la particularidad personal y desde el proceso interno de ideas. En tanto que la historia tiene esa organización forma un género artístico propio. ¿No podríamos aceptarlo? Creo que hay razones para excluirlo de nuestro ámbito. Pues ¿en qué consiste el fundamento de la particularidad

de la historiografía? ¿Se puede subjetivar tanto? El principio de distinción estará en el aspecto teórico de la especulación. Sería sólo un arte científico, que excluimos de nuestro círculo más cerrado. No hemos negado nunca el arte científico ni las proposiciones matemáticas.

El arte poético se divide normalmente, según los géneros de la poesía antigua, en épica, dramática y lírica. En la poesía moderna esta división es tan inadecuada como incompleta era para la antigua.

Ya hemos diferenciado en general el arte discursivo y el figurativo por el hecho de que éste parte de la producción natural de imágenes y representaciones del ser humano y aquél del proceso de generación de pensamientos, pero no del que se da para las actividades vitales relacionadas. Vemos figuras y las reproducimos interiormente de forma variada. (Si formamos las mismas externamente surgen las obras de arte plásticas.) En segundo plano pensamos que debemos describir esa figura tal y como nos la imaginamos, y podríamos partir también del proceso de creación de imágenes del arte discursivo. Podría parecer que nos equivocamos si diferenciamos de la misma manera. Pero un paso más adelante la diferencia es evidente. Debemos decir que también puede haber un proceso de producción de pensamientos original. Esto incluye cierta cantidad de temas y formas. Si consideramos la producción de pensamientos algo secundario, tendremos que deducirla de la percepción, mientras que la original surge de la sensación. Como vemos que la producción original se expresa directamente por gestos y sonidos, aquélla lo hará indirectamente por medio del discurso. Por tanto, el arte discursivo tiene por un lado una raíz común con la mímica y la música, y por otro con las artes plásticas. ¿No hay nada en este arte donde la producción de pensamientos sea lo primordialmente original? Creo que debemos negarlo, pues allí donde es primordial se orienta hacia lo sublime o hacia lo práctico. No hay otro camino que remita lo uno a lo otro. Ahí tenemos el ámbito de la especulación y la ciencia, que en sí no tiene nada en común con el arte. La idea de la poesía siempre se remitirá a uno de los dos. Podríamos llamar objetiva a la poesía que parte de la percepción y subjetiva a la que parte de la sensación. La épica y el drama pertenecerían a la primera; parten de la percepción de figuras a las que se remiten, y es el mismo ámbito al que las artes plásticas se dirigen en primer lugar. Al ámbito subjetivo pertenecería principalmente la lírica y todo cuanto incluyamos en ella. Éste es también el ámbito de la música. A nadie se le ocurriría componer un poema épico en este ámbito y menos representar plásticamente un poema lírico. En la antigüedad, los poemas líricos siempre estaban acompañados de música.

Pero en la poesía moderna hay muchas formas que no sabemos si se deben atribuir a la poesía subjetiva o a la objetiva, por ejemplo, la balada o el ro-

mance. Por su contenido podrían pertenecer a la poesía objetiva y por su forma a la subjetiva. Igualmente, en la lírica de los antiguos, por ejemplo en una oda de Píndaro, encontramos un ámbito histórico, muchas figuras descritas y un regreso a lo plástico. A menudo encontramos en el aspecto objetivo de la poesía más moderna una tendencia a lo subjetivo.

En la poesía antigua ambos aspectos se unen con una preponderancia de lo plástico, en la moderna de lo musical. La poesía antigua formó toda su esencia en lo público, mientras que la moderna se inclina a lo particular, a la vida privada. Toda la poesía antigua se fija en su florecimiento público. Lo más antiguo es lo épico, lo más tardío lo dramático. Lo épico se hundió en lo dramático y volvió a aparecer con otra forma en el periodo alejandrino, en el que se volvió a hundir en lo dramático. Los rapsodas recitaban los poemas épicos en todos los círculos de la sociedad; lo dramático se limitaba, por el contrario, a las grandes fiestas. La vida pública ha conmovido cada vez más el arte; si observamos lo épico, veremos que no es sino la representación de la vida pública de una época anterior. Lo subjetivo se formó por eso en lo objetivo, en lo que reside el carácter de la poesía antigua al que nos referíamos.

En la época moderna encontramos todo lo contrario. Lo dramático sólo puede presentarse libremente en público. Esto es coherente tanto con el aspecto civil de la vida como con el religioso y no tiene otro carácter que el de un círculo privado. Además, hay una serie de obras dramáticas que carece de esa publicidad. Nos preguntamos si todos los géneros de la poesía tendrán lugar tanto en lo público como en lo privado. El himno antiguo tiene forma épica, pero el contenido apunta a lo lírico. Si, por el contrario, consideramos que el himno tiende normalmente a representar la historia de los dioses y sólo trata de lo que se representaba en las poesías épicas y dramáticas, lo incluiremos en la poesía épica. Junto a esto encontramos los llamados himnos órficos, en los que de nuevo el aspecto subjetivo se presenta de tal manera que no hay lugar a dudas. El nombre no debe confundirnos: se relaciona sólo con el tema, no con la forma, y debemos considerar, de hecho, dos géneros. Algo parecido encontramos en la elegía. No podemos dirimir una diferencia tan estricta en algo tan vivo como el arte; nos remitimos a principios determinados y a percibir las transiciones.

¿Cuál es, entonces, la esencia del drama? La diferencia principal no puede estribar en la relación con la mímica, aunque Platón sea de esta opinión (*República*). Si pensamos, por ejemplo, en Homero, ¿cuántos discursos habremos pronunciado en forma épica? ¿Por qué no podríamos representar mímicamente una escena semejante? Los griegos, al menos, la habrían reconocido por eso; la forma dramática era mucho más estricta entre ellos que entre nosotros. ¿Es necesaria la representación mímica? Sin ella desharíamos el drama moderno.

¿Es un drama la novela dramatizada, tan común entre nosotros? No tiene el menor parecido con la esencia del drama antiguo. En el drama antiguo, la oposición con lo épico consistía en dos cosas: en la exclusividad de la acción (representación de una acción determinada sin posibilidad de prolongación) y en la aparición del elemento lírico en la propia trama o en el coro. En lo épico encontramos, por el contrario, la infinitud. Por lo que respecta al elemento lírico encontramos en lo épico discursos externos, que no modifican la forma, subordinada a la narración objetiva. En el drama, sin embargo, hay discursos externos que pertenecen a la acción y que hemos de diferenciar de aquellos que no exigen acciones. Los primeros mantienen el trímetro, la forma habitual de diálogo; éstos tienen, por el contrario, una métrica propia.

¿Hay, entonces, una unidad del drama antiguo y moderno? Los franceses conservan la unidad y ofrecen la totalidad pura completa, por lo que desprecian a Shakespeare. Pero el otro elemento falta en el drama moderno. Tenemos monólogos, de los que no podemos decir que representen el elemento lírico. De este elemento normalmente se sigue una acción, y los monólogos están unidos a la acción. ¿Qué se sigue de aquí? Que la oposición entre lo dramático y lo épico no es tan estricta entre los modernos y que el drama puede tener entre nosotros mucho de lo épico, de la infinitud de la acción. Así no es raro encontrar personajes casuales; muchos no tienen participación alguna en la acción y no hay causa original para que estén junto a los protagonistas. Si añadimos que entre los antiguos no se daba un drama sin correlato con su realización, descubriremos otra gran diferencia, pues en el drama moderno esto es algo totalmente casual y casi indiferente. Si se compara la épica antigua con lo que entre nosotros se compone en este género, encontramos en los modernos más exclusividad y unidad de la acción, como en *El paraíso perdido* de Milton o en la *Mesiada.* Encontramos también que lo lírico juega un gran papel, por ejemplo en la *Mesiada.* Parece igualmente un drama colosal. Debemos decir también que en el drama antiguo las formas eran mucho más estrictas que en el moderno.

Llegamos a otra diferencia, la de lo trágico y lo cómico. No es sólo dramática, sino que se encuentra también en la épica. ¿Cómo se da esta oposición en la poesía moderna? Hay poemas épicos que excluyen lo cómico; por el contrario, hay otros en los que lo cómico domina. En lo dramático hay igualmente tragedia y comedia. La primera no es capaz de lo cómico; sólo los grandes, como Shakespeare y Calderón, se lo permiten en muchas de sus obras. Así que tampoco aquí encontramos una oposición totalmente pura. Mirémoslo desde el punto de vista del tema. Nos encontramos en una oscuridad completa acerca del nacimiento de la épica antigua. No podemos contestar a la pregunta

por lo que realmente inventó Homero. Tampoco estamos seguros, respecto al mundo de los dioses locales, de si el sistema mitológico estaba configurado antes de Homero, ni de si esta vida de los dioses subsistía en la vida del pueblo como creencia, tal y como lo refleja Homero. Estas preguntas son muy importantes para la valoración de la humanidad en la epopeya antigua, mucho más importantes que la cuestión de si Homero es el autor de los poemas completos y otras cosas parecidas, que afectan sólo a la crítica y son insignificantes para la teoría del arte. Cuando pensamos en la vida en común de los dioses y los hombres, por un lado, y por otro en la grandeza del tema como una unión, en aras de un objetivo determinado, de elementos totalmente separados sin que hubiera una unidad de acción, no encontramos el carácter de la epopeya antigua. Fijémonos en la epopeya moderna, por ejemplo, en el *Oberon* de Wieland, a la que se le ha llamado así y en la que, en lugar de los dioses, tenemos esencias mágicas, sobrenaturales, que siempre aparecen como algo accidental, sin que sea concebible en ellas una vivacidad de la vida o una idea constante. El impulso de representar en los poemas homéricos la vida de la época de forma vital y luego la mezcla de lo divino y de lo humano, de donde surge el desarrollo de las acciones, falta y debe faltar en lo moderno. El carácter didáctico, tan importante que es una tendencia esencial de la epopeya antigua, se ha perdido por completo. Por eso, en Homero todo se dibuja hasta en los menores detalles: vestido, regionalismo, etc. Encontramos una tendencia a la realidad, que la nueva poesía no conoce. Una idea precisa de este tipo falta por completo en la *Mesiada*.

Si nos fijamos en la forma antigua, el hexámetro, que es propio de la épica, veremos que casi no tiene sitio en lo dramático; es ajeno a lo estrófico y podría repetirse hasta el infinito, mientras que lo dramático tiene preferencia por el yambo trímetro y la lírica hace suyas todas las estrofas. En el *Cantar de los Nibelungos* tenemos el dístico, que se aproxima mucho a lo estrófico. Los franceses tienen el alejandrino, que se parece al trímetro antiguo, para lo épico y para el diálogo dramático, como los ingleses. Encontramos en los modernos una inclinación a la prosa, que aparece en lo dramático, y una similitud de la forma épica y dramática en oposición a los antiguos. Hay un discernimiento estricto en lo antiguo que no encontramos en lo moderno. Así, por ejemplo, entre la *Jerusalén liberada* de Tasso y la *Iliada* hay en general un gran parecido; en ambos, una guerra es el asunto principal que reúne a los héroes. El interés de la época y el interés humano se mezclan. En lo particular encontramos esta gran diferencia: Homero ha mirado imparcialmente y representa imparcialmente. Su obra parece ser un espejo real de los hechos observados. A esto lo llamamos lo objetivo puro, mientras que en Tasso se mezcla por todas partes lo

subjetivo sin que podamos vislumbrar la razón por la que el poeta ha tenido que representar el tema así y no de otra manera.

En la *Iliada* hay tan escasa unidad como en la observación pura. Se representa tal y como los espectadores ven una cosa detrás de la otra, mientras que en la epopeya moderna hay una inclinación dramática a la conclusión. La epopeya romana tiene más a menudo una dirección moderna, tal y como luego se desarrolló en la poesía italiana. Desde este punto de partida podremos comprender muy fácilmente qué influencia debió ejercer la epopeya entre los griegos. Era realmente la observación pura de una época acabada de grandes acontecimientos nacionales. Los poemas épicos estaban en gran medida compuestos como rapsodias y, por eso, se consideran más el producto de una época que el de un individuo, que parece indiferente ante ella, ya que precisamente aquí el poeta desaparece como individuo.

La poesía homérica, la poesía de Hesíodo, la poesía hímnica de los *Himnos homéricos*, los poemas cíclicos que se enlazan con los poemas homéricos, los órficos, que se enlazan con la poesía hímnica, son esencialmente dignos de atención. No podemos desentendernos a la ligera de los poemas cíclicos, pues respecto a los homéricos son como lo mediocre respecto a lo genial y se mueven en el mismo ciclo.

La *Iliada* y la *Odisea* son distintos. La diferencia principal es que en la *Iliada* todo está entrelazado desde un punto de vista geográfico determinado. En la *Odisea*, por el contrario, no hay punto de vista geográfico: el cambio eterno de las circunstancias es la cuerda en la que la totalidad se va tejiendo y, sin embargo, gracias a esa diferencia, hay más arbitrariedad e invención; no es que en la *Iliada* no se invente nada, sino que en la *Odisea* pudieron elaborarse muchas reminiscencias fabulosas con un material real. Si esa diferencia fuera un parangón, podríamos decir que la *Odisea* se acerca más a lo moderno, aunque una gota de lo moderno le daría al poema un color diferente. Los poemas homéricos son enciclopédicos, la fuente de todo lo que entonces existía. En el *Aquiles* de Goethe encontramos mucho de homérico y de realmente épico, pero no ha podido librarse del todo de la inclinación a lo musical, que en Homero no aparece.

Si comparamos la poesía de Hesíodo con la de Homero, encontramos cierto discernimiento. El material es realmente exiguo en Hesíodo (por ejemplo, en la *Teogonía*) en comparación con Homero, donde se unen la vida y lo humano, unión que no es oportuna en Hesíodo. Lo homérico disfruta de este discernimiento. De la poesía órfica es difícil decir algo determinado; en su mayor parte, la época nos es desconocida. Predomina la inclinación hacia la mística y lo épico es sólo la forma. Hay una transición de lo épico a lo lírico. En la

oposición más estricta de lo épico y lo dramático se da la particularidad especial de los antiguos.

Los poemas alejandrinos son la forma que descansa sobre lo homérico. Se da en ellos la imitación de lo homérico. Sin embargo, puesto que la plenitud de la verdadera vida faltaba entonces en esa relación, en lo esencial empalidecen y se sitúan en un nivel subordinado.

El poema filosófico natural contiene una especulación sobre lo que está en la base de la mirada sensible (Parménides, Jenófanes); se apartan totalmente de lo sensible inmediato. Hay que observar aquí reminiscencias de la especulación sobre la naturaleza, como hemos visto en Hesíodo. Los dioses son las esencias que figuran y dan forma al caos, aunque ellos mismos hayan surgido de él; igual que la vida natural interna pura, que está en la base de lo sensible. Por eso hay, especialmente en Parménides, un gran impulso hacia formas dialécticas estrictas, y podríamos maravillarnos de cómo ha conservado las formas poéticas. Las relaciones lingüísticas pueden esclarecerlo. El poema filosófico descansa en el conocimiento, tal y como se ha formado en la profundidad del estado de ánimo. El objetivo es comunicar ese convencimiento profundo. La lengua sólo es el medio y debemos considerarla una forma imperfecta.

Aún no se había formado la lengua prosaica más elevada, así que lo filosófico se adhería al arte. Por qué se adhería a lo épico y no a lo lírico resulta claro si se piensa que se trataba de una representación pura de la contemplación, que se movía en un ámbito objetivo, no subjetivo. Los mismos filósofos no pretendían de ninguna manera haberlo contemplado así. La forma del concepto no estaba separada estrictamente de la figura, especialmente en Parménides, en cuya obra encontramos una mezcla de la figura con la forma dialéctica. Una se forma con otra.

EL DRAMA. Si miramos desde el lado de la épica, tenemos que fijarnos en los dos puntos principales ya señalados: primero, la acción estricta en el drama, a la que esencialmente no se le puede añadir nada más, y la necesaria participación de la naturaleza emergente de esta acción, en oposición a la infinitud de la épica. Una diferencia del drama antiguo y el moderno, que debemos aclarar partiendo de la vida pública que pertenece exclusivamente al drama antiguo, es que, además de los personajes que actúan, hay observadores en el coro cuya participación en la acción es casi nula, mientras que entre nosotros, donde se trata de la vida privada y la acción se localiza, por ejemplo, en una estancia, el coro no es pertinente. El coro representa lo lírico, el elemento musical (la música en forma poética fantaseando sobre la acción, libre y sólo unida a ésta), que aparece como acompañamiento de la acción. Podríamos decir que los personajes son la poesía pura. La totalidad se representa como una forma natural.

Entre los antiguos no había ningún drama que no pudiera ser representado, sin referencia a la representación. En la unión de las artes no había una composición tan libre como entre nosotros. El poeta ponía la música y la mímica. El mimo no era un artista independiente, sino que aparecía en escena gracias al poeta, e igual de dependiente era la música. La tragedia antigua parece una totalidad en la que todas las formas de representación artística contribuyen al mismo objetivo del poeta.

Otro punto que indica una diferencia con lo moderno es el tema. La tragedia se limitaba, como la épica, a la leyenda. Se presentan personajes míticos y se desarrollan momentos significativos de su vida. No era necesario que los caracteres fueran siempre los mismos, ni siquiera el mismo poeta en diferentes tragedias. De ello se deduce que hay que fijarse en la caracterización de los antiguos. Ésta servía sólo a la acción, que era el verdadero objetivo. No debía darse en el momento representado un espejo para toda la vida del héroe, como en el drama moderno, ni dependía de la verdad histórica y de la exactitud, como ya hemos dicho.

Esta explicación deja claro que se excluía completamente la sorpresa de la tragedia antigua, pues la leyenda era conocida. Esto tenemos que verlo como algo perfecto y puramente artístico, ya que la sorpresa es algo totalmente ajeno al arte. Es coherente con esto el hecho de que la invención entre los antiguos tuviera un lugar diferente al que tiene entre nosotros. Tan sólo generaba la propia composición en lo particular; el tema se escogía del mundo histórico y mítico y no se inventaba nunca. En las unidades de acción de ese tipo era necesario que los motivos entraran en conflicto, ya fueran partidos, máximas, formas de entender la vida, porque sin este motivo faltaba la unidad en la pluralidad. Este punto de vista nos da la apariencia de que aquí no hay que pensar en máximas constantes, etc. (porque los motivos sólo podían ser tomados del mundo conocido dado y una exactitud tal habría limitado totalmente el espacio de juego de la poesía). Con la acción, el juego lírico de contrarios, en cierto modo como la música, debe tener una conclusión. Debe haber calma en el ánimo del espectador. La calma que produce el drama antiguo no es coherente con el triunfo de la justicia; normalmente es sólo la calma de la sumisión al inaprensible destino que se burla del derecho. Es, por decirlo así, la Némesis misteriosa a la que uno se somete. Si preguntamos, por el otro lado, cuál es la ley de la pluralidad en la tragedia, entonces tenemos que mirar más a lo externo, o sea, a la forma de manejar la lengua en el drama antiguo.

El coro se redujo pronto a un número determinado que no debía superarse, lo que no tenía coherencia interna con el drama, aunque sí el número de personas en escena. Hay en el drama antiguo y el moderno puntos de vista dife-

rentes. En el moderno tenemos a menudo muchos personajes en escena, y todos pertenecen a la escena en mayor o menor medida. Es difícil pasar por alto la totalidad, que al espectador se le presenta constantemente. Los antiguos, que no conocieron el drama por otro medio que no fuera su realización, tenían en ello una razón para mantenerlo con sencillez. Por eso, entre ellos predomina la mayor determinación de la acción. Cuanto más plural se presenta la vida más excelente es la obra de arte. En el desenlace se advierte que en la tragedia no es necesaria la muerte. Sólo el desarrollo central es esencial. La representación sólo se relaciona con el ηθος, la movilidad individual del ánimo. Cuanto más decididamente se separan los particulares, sin contrastes crudos, tanto más excelente es la obra de arte. Hay que añadir algunas cosas más en relación con el tratamiento de la lengua. Los antiguos no conocían la prosa en el drama y los modernos creen que contribuye a la representación de lo natural. Si partimos del hecho de que, en todas partes, lo que es adecuado al arte debe tener su medida en sí mismo, habrá surgido de la vida real, limitada y dominada en la lengua por la medida perfecta. En la prosa pueden presentarse más movimientos desmedidos y pasionales, y la representación del movimiento interno se contrarresta a través de la medida silábica.[1]

NOVELA ..., que las novelas profundas tampoco podrían jugar en la actualidad. Deberían sólo contemplar lo mismo, por ejemplo *Las afinidades electivas* de Goethe, donde se desarrollan puntos de vista y principios con extrema profundidad y que tienen la máxima influencia, el máximo significado para la vida actual. A *Wilhelm Meister*, por el contrario, no querríamos imputarle este nuevo tipo. Primero está la negatividad en los héroes, en lo subjetivo, está claro que demasiado grande. Toda la representación está concebida para cierta clase, de la máxima influencia para la vida del poeta, pero no para la época, por lo que la generalidad que encierra sufre totalmente de arbitrariedad.

Nada es más vulgar que una novela que no pone nada extraño delante de los ojos del lector, nada diferente a la vida vulgar, habitual, que se añade la indeterminación del tiempo y de las opiniones.

Si nos remontamos en la historia y queremos amarrar en una cuerda coherente la poesía no podemos ir más allá del siglo XVI, esto es, la época en la que sin duda empezó la modernidad y desapareció el espíritu de la Edad Media. Cuanto más vernáculos se hacían los poetas y contribuían a la formación de la lengua, promoviendo una familiaridad inmediata con las antiguas obras

[1] Aquí hay un hueco debido a la destrucción de las páginas siguientes del cuaderno.

de arte, más debía hacerse esto consciente y suscitar la pregunta acerca de en qué medida era posible hacer poesía a la manera de los antiguos, y en qué medida sin dudar lo hemos hecho la mayoría. El intento, en la medida en que la lengua se puede extender y desplazar sin perder su carácter propio, es un motivo del arte que no depende de la exactitud, con lo que podrían darse nuevas palabras, sino que depende especialmente del tratamiento musical de la lengua conforme al arte y, con ello, es coherente la solución de la rima, y debemos aceptar en mayor grado sobre la parte musical de la lengua lo que hemos dicho de la música, que el manejo de los instrumentos también supone un verdadero sentido artístico y talento artístico. Así que tenemos un ámbito que también pertenece al arte, aunque sea, por su carácter, un ámbito crítico y culto. Podemos compararlo con una gran parte de la poesía alejandrina, en la que se imitaban viejas formas y dialectos que habían muerto. Pero no sólo se imitaban el habla y la forma, sino también los temas, y de una manera natural, a causa del contexto natural de nuestra formación con la antigüedad clásica.

La traducción de Solger de Sófocles se ha propuesto la exacta imitación de la métrica y hemos dicho ya que muchas cosas no son comprensibles para nuestro oído, y la tarea es quizás demasiado grande. Deberían añadirse acentos y signos de cantidad, lo que resulta algo antinatural y confirma lo dicho.

La forma en la que los Stolberg han resuelto la tarea, tomando estrofas líricas totalmente diferentes de otros ámbitos, por ejemplo de Horacio, para trasladar los coros, supone demasiada arbitrariedad. Esto confirma la dificultad de la tarea, que consiste en que la traducción exige la más profunda intrusión en la lengua extranjera, el sentimiento más adecuado, tal y como una lengua se deja reflejar en otra y exige un grado no escaso de talento artístico. Si pasamos de la traducción a la imitación, entonces encontramos que ésta es concluyente. Los pueblos románicos han hecho un efímero intento de imitar las antiguas medidas silábicas, pero han renunciado. Tampoco las lenguas nórdicas han hecho nada significativo en este sentido. Tenemos preferentemente poesía en métrica épica y en la elegía, y parecía que ésta suplantaría a la antigua forma alemana de la rima. La imitación ha tenido claramente una influencia muy preponderante en nuestra formación lingüística. Se ha pensado en las relaciones métricas y el acento lógico, etc. La imitación de las antiguas medidas silábicas era coherente con una posición más libre de la lengua, y no hemos soltado la cuerda que ata las lenguas románicas y que nos amenazaba con compartir especialmente la francesa. Estas mejoras no son populares y, por ello, hemos de ser muy precavidos.

Pero no es un esfuerzo petulante trasladar las formas antiguas, ya que admitimos, sin embargo, que no las podemos alcanzar completamente. Como se

exageraban al principio estos intentos, ahora se ha retrocedido injustamente. El díctico es la forma épica auténtica originaria y la rima está muy poco entrelazada, pero la octava real no es muy nacional. El antiguo díctico alemán se aproxima más a la forma románica que a la antigua. Las formas imitadas de las antiguas han permitido una mayor aproximación a la antigua epopeya (compárese, por ejemplo, *Hermann y Dorotea* y *Louise von Voß* de Goethe con *Oberon* de Wieland, que está escrita en octava real). Mediante estas modificaciones hemos ganado en auténtica amplitud poética, lo que agradecemos al estudio más profundo de la poesía antigua. Por eso no pensamos que esto se deba entender como un error, sino como un elemento que se ha hecho esencial para nuestra poesía. Si por un lado imitamos las formas antiguas y por el otro las románicas, ¿qué queda de original? Esto lo tenemos en la canción, cuya forma se creó en los tiempos de los trovadores. La imitación de las medidas silábicas antiguas en las poesías líricas no ha tenido tanto éxito como en los poemas épicos (por ejemplo, Klopstock). Esta forma de la oda, donde en parte se imitaban medidas silábicas antiguas y en parte se inventaban nuevas, no ha se ha hecho tan popular entre nosotros como las odas de Klopstock. Nos sentimos siempre extraños y debemos lamentar que una fuerza lírica tan grande haya inventado una forma tan poco grata. Nuestra medición es muy poco estricta para estas muchedumbres.

Cómo se comporta verdaderamente la medida silábica como lenguaje adecuado. Se ha pretendido fundamentar esta forma en que se puede reducir toda la poesía sin que pierda su fuerza de ánimo. Esto se ha llevado incluso a la elección de la vestimenta. El principio parte de que no hay coherencia natural entre contenido y forma, como si el poeta compusiera primero el pensamiento, después eligiera el hábito de poeta y sólo entonces el metro. La composición poética no es pensable de ninguna manera sin la fuerza sensible de la lengua. Cuanto más completamente se inserta uno en otro, más perfecta es la totalidad, más se debe pensar al mismo tiempo en el nacimiento de un latido, estando la poesía en el alma según su contenido, lo que sirve también para el tipo de la forma que le es conveniente. Según esta relación se dé realmente en el poeta se repetirá en los receptores. No es posible que el contenido de la poesía salga de una determinada manera si no impregna la forma clara. Si no entendemos una estrofa perdemos buena parte del efecto de la totalidad, igual que, por ejemplo, a menudo se necesita un metro recargado en las odas de Klopstock. (Por eso se ha esfumado tan pronto la popularidad de las odas de Klopstock.) La forma de la oda francesa, que es bastante caprichosa, nos sería igual de extraña. Podemos aproximarnos por un lado a lo románico, compartiendo la cercanía del contenido del cielo del sur; por el otro lado a los antiguos, con gran-

des ventajas, como ya hemos visto. (No quisiera rechazar la forma antigua; es sólo que no puede ser una métrica popular aplicada a menudo. Para el estilo más elevado la oda no es, en mi opinión, una forma adecuada, al mismo tiempo que colosal, y éste debe ser el movimiento conceptual (véase la oda a lo infinito, a la ubicuidad, etc.). En todo lo demás soy de la más clara opinión, para lo rápido y ligero, que lo limita, la forma es presión, difícil, ingrata, y Klopstock la ha utilizado claramente *mucho, mucho,* demasiado por lo general.)

¿Qué relación hay con lo dramático? ¿Dónde debemos empezar y poner los límites? Si miramos la forma, entonces encontramos intentos de imitar la forma antigua. Lo mismo han hecho primero los dos Stolberg, después Schiller en un sentido más limitado. Pero es más preponderante la imitación de la forma francesa que ha superado el drama italiano y, por otro lado, la prosa. Las últimas y excelentes traducciones del español nos hacen esperar mucho de la imitación de las bellas formas españolas. La imitación de los antiguos está aquí ausente. Depende tanto del lugar, del tema, que nos tiene que quedar siempre como algo extraño y forzado. Si observamos lo francés nos debe parecer muerto. Sólo en un pueblo donde lo convencional tiene un peso tan grande ha podido sobrevivir eso mismo de lo que nosotros nos hemos liberado muy pronto.

¿Qué ocurre con la prosa? Nos encontramos aquí en la indiferencia. Si se separa la forma prosaica del principio de la naturalidad, entonces esto es algo totalmente encasillado. Parece que no se puede dar una ley general. Debe prevalecer un tacto correcto en el poeta para que su objeto se corresponda con la gran libertad de las formas que tenemos. Hay algunas poesías donde se expresa ese tacto del poeta. Sería confuso pensar en el *Tasso* de Goethe en prosa y el *Götz von Berlichingen* en verso.

Por lo que respecta a la imitación de lo antiguo en los géneros menores, no lo conocemos con exactitud; parece haber aquí cierta igualdad de nuestra lengua con las formas antiguas y modernas, y se debe encontrar apropiado en lo general de nuestra lengua; sólo el contenido estaría determinado. Esto vale también para todo lo que se aproxima a lo epigramático. Deberíamos pensar que nuestra lengua ha puesto traducciones en circulación, de manera que la lengua original siempre se abre paso y se manifiesta en toda su naturaleza, tanto más cuando otorgamos a nuestra lengua el derecho para moverse en forma antigua y moderna naturalmente y sin perjuicios.

EL TRATAMIENTO DE MATERIALES ANTIGUOS EN LA POESÍA MODERNA. Establecer sobre esto reglas fijas a priori parece muy inapropiado; debemos atenernos más a lo histórico. Shakespeare, por ejemplo, ha elaborado la historia antigua; también la novela sin una diferencia determinada. Aquí no se puede advertir una dife-

rencia determinada y el efecto es el mismo. Si nos fijamos, en el mismo ámbito, en la tragedia francesa, que trata en su mayor parte con materiales antiguos, debemos pensar que la relación de las lenguas antiguas y modernas no es tan extraña a causa del contexto como en los pueblos germanos. Ellos han situado a los personajes en acciones extrañas. Si el principio es modernizar o afrancesar, para el pueblo, que no sabe de la antigüedad y está ante un escenario de ese tipo, no hay perjuicio alguno; sólo para los que conocen la antigüedad no se rinde realmente nada antiguo. Otra cosa es cuando entre nosotros el material antiguo se elabora, como en la *Ifigenia* de Goethe o el *Ion* de Schlegel. Miremos también aquí al pueblo; entonces debemos conservar el material de naturaleza erudita, que no se comparte con el pueblo. Si miramos a un público para el que el material es apropiado, la comprensión aumenta. El "tú" de los antiguos nos pasa inadvertido, mientras que los franceses se tratan de *monsieur* y *madame*. Si vamos un poco más allá encontraremos claramente grandes diferencias en toda la forma de pensar. Pero queda otro lado que contemplar: el uso de la poesía antigua en el arte. Esto era antes un tema indispensable también en la prosa y en las poesías jugaba un papel muy importante, sobre todo en las eróticas. Hay también intentos de entretejer nuestra propia mitología popular en la poesía. Las odas de Klopstock merecen aquí mención especial; pero se han hecho poco populares y deben haber causado sin duda una mayor impresión en los pueblos nórdicos. Esto tampoco parece aceptable, sino que naturalmente un producto propio de su tierra hace efecto en un pueblo tan pequeño sin que necesitemos suponer la pura impresión.

Ahora podemos señalar los paralelos con los antiguos. Al pueblo le es tan extraño lo uno como lo otro (a los sabios el ciclo le es muy conocido), y es de alabar sólo la mitología como material. Pero ha de desacreditarse como forma de expresión permanente y única para representar los pensamientos. No estamos tan cerca del espíritu de los antiguos; hay algo extraño entre ellos y nuestra forma de pensar, por lo que también este mal uso se ha desterrado de nuestra poesía. Nuestro ámbito artístico es cada vez más un conjunto de múltiples elementos, adecuado a la verdad. Esto es proporcional a toda nuestra formación.

Hay que hablar ahora de la retórica, en tanto que pertenece a nuestro asunto. Hemos dicho que la retórica como arte está donde hay material de testimonio de pensamientos en el ámbito del conocimiento o la actividad está latente. El arte está subordinado a una operación, esto es, por un lado lo musical en la lengua, sometido a las mismas reglas que conforman la parte mecánica, si queremos llamarlo así, del arte poético, y luego están los ingredientes que no pertenecen exactamente al tema, sino que son un medio de representación, como expresión. Todo lo que es ejemplo, todo lo que es figura, como lo encon-

tramos en el ámbito del arte poético. Vemos claramente que esto no es lo que podría merecer una teoría. Lo realmente importante es que se encuentre en proporción correcta con la totalidad, que alcance su verdadero objetivo convenientemente, que no esté sobrecargado, lo que no hay que determinar generalmente. La composición debe estar calculada para el efecto y sigue otras leyes completamente diferentes a las de la verdadera producción artística; no tiene el objetivo inmediato del arte. Lo mismo sirve para la construcción de periodos, etc. La historicidad en la producción de la armonía a través del correcto tratamiento de lo puramente orgánico en la lengua, la corrección de la moderación en los bloques lógicamente particulares y separados gramaticalmente es lo que se debe establecer aquí. A un periodo mayor le corresponde un impulso mayor. La lejanía de los extremos con respecto al centro, donde está la cima verdaderamente más alta, puede ser naturalmente mayor cuando el tema es más significativo que cuando sirven al tema asuntos irrelevantes, lo que hemos de remitir también al contexto. ¿Hay entre nosotros un ámbito donde la lengua sea pura representación sin objeto, sin un tratamiento de un material determinado, sin instruir, etc.? No hay tal cosa entre nosotros, sí aproximaciones, como, por ejemplo, la representación histórica, claramente más cerca de ello por la libertad mayor que la de un tratado metafísico. Habitualmente se cuenta en esto con la retórica en la Iglesia. Si se mira así, como trabajando sobre un determinado efecto, o sea, instruyendo, entonces está claramente más lejos del arte. Está plenamente en el ámbito de la representación cuando el locutor no quiere expresar otra cosa que lo que presupone en el ánimo de sus oyentes, y esto es lo que expresa. ¿De qué nos serviría aquí una teoría? Sería sólo un recurso torpe para ocultar la pobreza del material. El estímulo inmediato inventa la expresión y no puede pensarse algo más débil que una regla, como el ser humano debe producir pensamientos. A quien el instante no le da la regla, no le servirá una teoría.

Está claro que el arte sólo puede ser consecuencia de cierta dependencia del arte, tal como tiene su vida en cada época en el pueblo.

Si resumimos lo que hemos dicho del arte, encontramos los paralelismos más exactos, los mismos principios simples, partiendo de lo inmediato que sucede en el ser humano, en cuya perfección y repetición reside verdaderamente el arte. Si se plantea esta cuestión de cuál es la verdadera utilidad del arte y no se tiene a la vista nada más que la totalidad de la vida en la tierra y su perfeccionamiento, entonces contestaremos que el arte hace que llegue correctamente la plenitud de la moderación a ser intuición y que desaparezca lo inmoderado cada vez más de la vida, para que la moderación penetre todo cada vez más. Es lo que decían los griegos: el arte purifica las pasiones.

Títulos publicados:

Jean Paul Richter:
Introducción a la Estética.
José Lezama Lima:
La Habana.
Pedro Aullón de Haro:
La obra poética de Gil Biedma.
Consuelo García Gallarín:
Vocabulario temático de Pío Baraja.
Pedro Aullón de Haro:
Teoría del Ensayo.
Antonio del Rey Briones:
La novela de Ramón Gómez de la Serna.
Elena M. Martínez:
Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector.
Mariano López López:
El mito en cinco escritores de posguerra.
Antonio Martínez Herrarte:
Ana María Facundo:
Texto y contexto de su poesía.
Luis Cortés:
Homenaje a José Duránd.
Fernando Bernal:
Salvador Cisneros Betancourt.
Paloma Lapuerta Amigo:
La poesía de Félix Grande.
Emilio Bernal Labrada:
Árboles Genealógicos de la Cuba española.
Carlos Javier Morales:
La poética de José Martí y su contexto.
Emilio E. de Torre Gracia:
Prod (Santander, 1944-1959): revista de poesía/revista de compromiso.
Karl C. F. Krause:
Compendio de Estética.
Aida Heredia:
La poesía de José Kozer.
Fernando Bernal:
Memorias de un testigo.
Javier Medina López:
El español de América y Canarias desde una perspectiva histórica.
Friedrich Schiller:
Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental.
Rosario Rexach:
Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda.
Georg Henrik Von Wright:
El espacio de la razón. (Ensayos filosóficos.)
Severo Sarduy:
Cartas.
José Mascaraque Díaz-Mingo:
Tras las huellas perdidas de lo sagrado.
Walther L. Bernecker, José M. López de Abiada y Gustav Siebenmann:
El peso del pasado: Percepciones de América y V Centenario.
José Manuel López de Abiada y Julio Peñate Rivero (Edits.):
Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller.
Juan W. Bahk:
Surrealismo y Budismo Zen. Convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y Antología de poesía Zen de China, Corea y Japón.
María del Carmen Artigas:
Antología sefaradí: 1492-1700. Respuesta literaria de los hebreos españoles a la expulsión de 1942.
Mariela A. Gutiérrez:
Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística.
Irene Andres-Suárez, J. M. López de Abiada y Pedro Ramírez Molas:
El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón.
Enrique Pérez-Cisneros:
En torno al "98" cubano.
Laura A. Chesak:
José Donoso. Escritura y subversión del significado.
Ramiro Lagos:
Ensayos surgentes e insurgentes
José L. Villacañas Berlangr:
Narcisismo y Objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin.
Concepción Reverte:
Fuentes europeas. Vanguardias hispanoamericanas.

José Olivio Jiménez:
Poetas contemporáneos de España e Hispanoamérica.

Cirilo Florez y Maximiliano Hernández (Edits.):
Literaturas y Política en la época de Weimar.

José Lezama Lima:
Cartas a Eloísa y otra correspondencia.

Irene Andres-Suárez (Editora):
Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea.

Antonio Enríquez Gómez:
Sansón Nazareno (Ed. crítica de María del Carmen Artigas).

G. Areta, H. Le Corre, M. Suárez y D. Vives (Editores):
Poesía hispanoamericana: ritmo (s) / métrica (s) ruptura (s).

Consuelo Triviño Alzola:
Pompeu Gener y el Modernismo.

José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi (Edits.):
Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte.

Raquel Romeu:
Voces de mujeres en las letras cubanas.

Miguel Martinón:
Espejo de Aire. Voces y visiones literarias.

Ramón Díaz-Solís:
Filosofía de arte y de vivir.

Manuel Moreno Fraginals, J. L. Prieto Benavent, Rafael Rojas *et al:*
Cien años de historia de Cuba (1898-1998).

José Lezama Lima:
La posibilidad infinita. *Archivo de José Lezama Lima.*

Nilo Palenzuela:
Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del Siglo de Oro.

Alejandro Herrero-Olaizola:
Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas.

Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (Edits.):
Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro.

Ricardo Miguel Alfonso (Editor.):
Historia de la teoría y la crítica literaria en EE.UU.

José Manuel López de Abiada, Hans-Jorg Neuschäfer y Augusta López Bernasocchi (Edits.):
Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90.

Roberto González Echevarría:
La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana contemporánea.

William Luis:
Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana.

Rolf Eberenz (Editor.):
Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna.

Nilo Palenzuela:
El Hijo Pródigo y los exiliados españoles.

Luis Sáinz de Medrano (Coordinador):
Antología de la literatura hispanoamericana (Vol. I).

Isabel García-Montón:
Viaje a la modernidad: la visión de los EE.UU. en la España finisecular.

Adriana Méndez Rodenas:
Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana.

Luis Puelles Romero:
La estética Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora.

Ricardo Lobato Morchón:
El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968).

José Lezama Lima:
Poesía y prosa. Antología.

Enrique Pérez-Cisneros:
El reformismo español en Cuba.

Antonio Lastra (Editor):
La filosofía y el cine.

Virgilio López Lemus:
Eros y Thanatos: La obra poética de Justo Jorge Padrón.

Antonio Domínguez Rey:
Limos del verbo (José Ángel Valente).

Ruth A. Cottó (Editora):
La mujer puertorriqueña en su contexto literario y social.

Luis T. González del Valle:
La canonización del Diablo. Baudelaires y la estética moderna en España.

Pedro M. Hurtado Valero:
Eduardo Benot: Una aventura gramatical.

Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz e Inés d'Ors:
La inmigración en la literatura española contemporánea.

Armando López Castro:
Luis Cernuda en su sombra.

Leopoldo Fornés:
Cuba. Cronología.

José Santiago Fernández Vázquez:
Reescrituras postcoloniales del *Bildungsroman*.

Modesta Suárez:
Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela

Reyes E. Flores:
Onetti: Tres personajes y un autor.

Pedro Aullon de Haro (2ª Edición):
La obra poética de Gil de Biedma.

Comfort A. Pratt:
El español del noroeste de Luisiana.

Marco Kunz:
Juan Goytisolo: Metáforas de la migración

Antonio Domínguez Rey:
El drama del lenguaje.

Ángel Esteban:
Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares.

Javier Pérez Escohotado:
Proceso inquisicional contra el bachiller Antonio de Medrano, alumbrado epicúreo. (Toledo 1530).

Miguel Martinón:
Círculo de esta luz. Crítica y poética.

Federico Lanzaco:
Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa.

José Mascaraque:
Los ángeles desterrados.

Dora Vissepó-Altman Torres:
La obra literaria de Manuel Méndez Ballester.

José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi:
Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades.

Francisco Morán:
La Habana elegante.

Joaquín P. Pujol (Editor):
Cuba: Políticas económicas para la transición.

Gustavo Alfredo Jácome (2ª Edición):
Gazapos académicos en *Ortografía de la lengua española*.

A. Ojeda, A. H. Dalgo y E. Laurentis (editores):
Corea: tradición y modernidad.

Mariela A. Gutiérrez:
Rosario Ferré en su Edad de Oro. Heroína subversivas de *Papeles de Pandora* y *Maldito Amor*.

Raúl Marrero-Fente (Editor):
Perspectivas trasatlánticas estudios coloniales hispanoamericanos.

José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi (Editores):
Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII).

Alberto Lázaro:
H. G. Wells en España: Estudio de los expedientes de censura (1939-1978).

Friedrich D. E. Schleiermacher:
Estética.